



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
Facultad de Artes

LICENCIATURA EN TEATRO
Orientaciones en Técnica Actoral y en Técnica Escenográfica

PROYECTO DE TRABAJO FINAL

SAGTA
Museo Teatral

Tesista: ROSALÍA RODRÍGUEZ YONSON
Asesor: DANIEL MAFFEI

Año 2015

Índice

1. INTRODUCCIÓN		6	
1.1. Referentes teóricos que sustentan el "MUSEO TEATRAL"		8	
PRIMERA PARTE	Capítulo I - EL PUERTO SECO		
	Escena 1	"LOS ANCESTROS"	12
		Metodología: <i>Stop Motion</i>	17
	Escena 2	"JUAN CALCHAQUI"	20
		Metodología: <i>Teatro de Objetos</i>	21
	Escena 3	"MAPA MESA"	24
		Metodología: <i>Dioramas</i>	27
	Escena 4	"EL ARRIERO"	29
		Metodología: <i>kamishibai</i>	32
	Capítulo II - LA GUERRA GAUCHA		
	Escena 5	"MUJERES ESPÍAS"	35
		Metodología: <i>Actuación</i>	39
	Escena 6	"EMBOSCADA"	43
		Metodología: <i>Corto</i>	45
	Escena 7	"EL GAUCHO"	49
		Metodología: <i>Túteres</i>	51
	Capítulo III - "LA RUSA MARÍA"		
	Escena 8	"Dr. CONSERVADOR"	57
		Metodología: <i>Monólogo</i>	59
	Escena 9	"EL ARMENOVILE"	61
	Metodología: <i>Musical</i>	66	
Capítulo IV - "LOS POETAS"			
Escena 10	"EL BODEGÓN"	68	
	Metodología: <i>Happening</i>	71	

<https://www.youtube.com/watch?v=kzn8CDuZ20w>

<https://www.youtube.com/watch?v=VcsAwYxjVcM>

SEGUNDA PARTE	2. MEMORIA EXPLICATIVA DEL PROCEDIMIENTO	73
	3. GUIÓN DEL MUSEO TEATRAL	80
	4. CENTRO CULTURAL MARTÍNEZ BORELLI	91
	▪ Fachada	92
	▪ Corte	93
	▪ Planta	94
	5. PLANTA DE LUCES	95
	6. RECORRIDO DE LOS ESPECTADORES	100
	7. MAQUILLAJE	101
	8. VESTUARIO	103
	9. PRESUPUESTO	107
	10. GRÁFICA	109
11. CONCLUSIÓN	110	
12. BIBLIOGRAFÍA	111	

**DEDICADO A LA MEMORIA DE
DARDO ALZOGARAY**

1. Introducción

Este trabajo se propone implementar un **Museo Teatral** en la ciudad de Salta, como espacio artístico innovador que difunda y recree la identidad regional revitalizando así el patrimonio histórico-cultural salteño.

La característica principal es su instalación al estilo de museo, en el cual los espectadores son guiados en un recorrido por distintos espacios, percibiendo ritmos, movimientos, texturas, efectos sonoros y técnicas programadas y diferenciadas según sea el espacio que transitan. De este modo, al colocar en el mismo espacio escénico a los espectadores compartiendo elementos de la escenografía con los actores, esperamos promover la participación de la audiencia en el desarrollo de la obra.

De igual importancia para el diseño del proyecto ha sido la elección del lenguaje artístico. La obra combina la preocupación por desarrollar herramientas técnicas, disposiciones estéticas y sensibilidades ético-históricas con la búsqueda de un lenguaje teatral novedoso.

Como autora, la gestación del Museo Teatral me ha demandado varias indagaciones previas y también paralelas al proceso, a saber: a) la relectura y revisión bibliográfica de los autores consultados para fundamentar teóricamente este trabajo; b) una investigación bibliográfica sobre la historia de Salta desde sus orígenes remotos, mirada desde una posición que considera la realidad en una doble dimensión: objetiva y subjetiva; y b) la aplicación y posterior análisis de una encuesta a informantes clave para conocer las particularidades que revisten las prácticas sociales elaboradas intersubjetivamente y que conforman la trama comunitaria y la memoria colectiva de esta comunidad.

El documento del proyecto se organiza en dos partes para facilitar su lectura. La primera parte desarrolla el guión que consta de cuatro capítulos con sus respectivas escenas y la descripción de la metodología seleccionada para cada una de ellas.

El primer capítulo, “El Puerto Seco”, presenta un panorama cartográfico que ayuda a comprender el pensamiento territorial de los primeros 200 años de la historia de Salta. El segundo capítulo, “La Guerra Gaucha”, remite a la gesta de independencia en la cual lo trágico, a menudo, se mezcla con la violencia material y simbólica, fundidos como razón social. El tercero, “La Rusa María”, revela el doble discurso moral de la burguesía salteña de la época; mientras que el último capítulo, “Los Poetas”, recupera las profundas voces de la expresión poética que, en su devenir, ha sido opacada por nuevos modos de comunicación e interpretación de la cultura.

La segunda parte de este documento contiene una memoria explicativa del procedimiento, el guión del museo teatral, una descripción de los recursos escenotécnicos; la planta de luces, el recorrido de los espectadores, bocetos escenográficos, las características del montaje, el montaje escenográfico, las necesidades técnicas, la gráfica, presupuesto y por último, una conclusión de todo lo abordado.

Teniendo en cuenta que no hay antecedentes en Salta de la existencia de un espacio cultural que fusione los múltiples recursos del teatro con la riqueza ilustrativa de los museos, este proyecto se plantea entonces la pregunta sobre la manera de seleccionar lo que debe ser conservado y transmitido, para elaborar una dramaturgia que arroje luz sobre objetos-sucesos que vienen del pasado y que se tematizan e influyen en el futuro, en un destino compartido.

1.1. REFERENTES TEÓRICOS QUE SUSTENTAN EL "MUSEO TEATRAL"

Comencemos entendiendo, junto a Candau, que la identidad (cultural o colectiva) es ciertamente una representación. El objeto patrimonial que es necesario conservar, restaurar o valorizar es siempre descrito como un índice, entre otros, de la identidad representada de un grupo, en este caso, los salteños. La transmisión de esa herencia cultural es tanto emisión como recepción, según Candau, J., a lo que añade:

“En la medida que sean reconocidos por los “receptores” como los depositarios de la memoria legítima, la transmisión social asegurará la reproducción de memorias fuertes. En cambio, cuando los guardianes y los lugares de la memoria se vuelven demasiado numerosos, o cuando se vuelven demasiado numerosos los propios mensajes transmitidos, aquello que se transmite se vuelve vago, indefinido, y los “receptores” tienen un margen de maniobra mucho mayor para recordar u olvidar a su antojo.”

Ese concepto de Candau confiere fundamento a todo este trabajo. Buscamos que el Museo Teatral asuma el rol de guardián de la memoria, de tal manera sea depositario de la memoria legítima y asegure la reproducción de una memoria fuerte.

Además, Candau, J., postula que el pensamiento social es el resultado de la transmisión de un capital de recuerdos y de olvidos. La cultura es una “tradicón transmisible.” La educación, el arte, los museos y sus respectivas instituciones, son finalmente puestas en escena tendientes a transmitir la fe en las raíces comunes y en un destino compartido, es decir, una conciencia identitaria. Sin embargo, agrega Candau:

(...) “Esta transmisión no será nunca auténtica si “no se la asimila a un legado de sentido ni a la conservación de una herencia (...) ya que para prestarse a las estrategias identitarias debe

jugar el juego complejo de la reproducción y de la invención, de la restitución y de la reconstrucción, de la fidelidad y de la tradición, del recuerdo y del olvido.”

Así, el “Museo Teatral” busca expandir sus límites dilatando sus posibilidades expresivas hacia distintos campos a partir de estrategias diversas, aproximándose al trabajo transdisciplinario en tanto enfoque de una realidad múltiple a través de metodologías abiertas y exploratorias. (Ferla, 2008).

La espacialidad y mixtura de técnicas constitutivas del Museo Teatral adhieren al concepto de “teatro expandido”, termino inventado tomando como modelo lo que en cine se conoce como “cine expandido”, tendencia empleada además en otras artes.

El cine expandido, según (Ferla, 2008), refiere a un arte en movimiento que experimenta rupturas y que realiza un giro inclusivo dentro del cual convergen la televisión, el video y las artes multimediales.

Ahora bien, intentar una síntesis descriptiva de la identidad salteña no es tarea sencilla. La masa bibliográfica y de objetos a descubrir es abundante. El tema ha sido tratado con autoridad por el historiador Bernardo Frías (Frías, 1971), pero la exactitud producida en sus libros muchas veces difiere de la historia relatada por el pueblo salteño, que es una fuente identitaria indiscutible, al respecto Joel Candau (Candau, 2001), expresa:

Si la historia tiende a aclarar lo mejor posible el pasado, la memoria busca más bien instaurarlo, instauración que es inmanente a la memorización en acto. La historia busca revelar las formas del pasado, la memoria las moldea un poco como hace la tradición (cit. p. 127)

Identidad:

En el proceso de creación de este proyecto se enfatiza el estudio de la identidad. Entiéndase identidad como un proceso de búsqueda abierta, creativa e infinita que se va transformando y reinventando en el encuentro con el otro. Adentrarnos en la identidad salteña y los procesos históricos que la fueron construyendo, nos permite identificar una serie de objetos-sucesos que irán apareciendo bajo el amparo de una indudable identidad regional, proyectando desde el presente una interpretación del pasado con vistas a un potencial futuro.

La pretensión de explorar en el terreno rico de objetos-sucesos del pasado salteño que ciertamente trascendieron hasta nuestros días, expresa un perfil singular de ese objeto-suceso a rescatar y más que idealizar e interrogar su permanencia, destacaremos su valor instrumental en los inicios y el valor simbólico que esta cultura le otorga.

El recorrido propuesto en el proyecto hace visibles virtudes y defectos de hombres y mujeres de este pueblo que han resistido en contextos adversos, en su definición nacional y en la esencia de la sombra que subyace a cada objeto-suceso. A partir de aquí nacen preguntas sobre ¿Cómo asumir piezas y repertorios de objetos-sucesos que vienen del pasado como argumentos de estrategias que influyen en el futuro? ¿Cómo aceptar el valor simbólico y metafórico de modestas creaciones que tienen un indudable valor de uso?

Hemos asumido –yo como autora y mis colaboradores más cercanos- la gran responsabilidad de exhibir al público fragmentos de la historia de Salta en una multiplicidad de relaciones complejas, y es oportuno dejar en claro ahora que nuestro propósito no se reduce a la transmisión de un conocimiento acabado y presentado como verdad absoluta, sino que aspira a convertir la experiencia del acontecimiento teatral en un espacio movilizador, cuestionador, político. Dar una mirada de lo que no se dice y recibir una mirada de lo que acontece.

De la misma forma, el empeño carece de pretensión nostálgica. Esta necesidad de recordar y recrear los objetos-sucesos del pasado podría pensarse como una prueba patente de la perversidad del progreso, que nos ha despojado de objetos-sucesos sentimentales y de objetos materiales. Existe una nostalgia estilizada que se disfraza de pasado y lo idealiza, frente a la sordera de un presente anónimo que antepone la producción en serie al trabajo minucioso de un artesano y así caer en un viaje sin retorno a ese pasado idealizado y evidentemente manipulado.

Entonces, es indispensable detectar los objetos-sucesos del pasado para seguirles el rastro en su recorrido por el tiempo, y tal vez acompañarlos en algunos casos a sus futuras transformaciones. No existe duda de los constantes cambios que le suceden a los objetos, pasando de ser objetos de uso cotidiano a objetos refuncionalizados y representativos. Esta transformación merece y exige un reconocimiento a través de su análisis.

Los objetos hablan ¿pero de qué hablan? ¿Es inteligible hoy su discurso, más allá de la estilización con que miramos el pasado? Y si es inteligible ese discurso de los objetos-sucesos ¿Qué conclusión podemos extraer? Buena parte de estos objetos-sucesos deberán asentarse en nuestro "Museo Teatral", porque formulan una visión del pasado y de los instrumentos materiales de ese pasado. Son herramientas necesarias para acceder a la comprensión de este tiempo, al mismo tiempo que son una corriente vertida a veces perdida de ese mismo tiempo, pero a la vez son una evidencia de la superación del pasado que tales objetos-sucesos llevan inscriptos.

Finalmente, es necesario reconocer que esta obra es producto de la práctica y experiencia adquirida por la autora durante el proceso de formación en la Carrera de la Licenciatura en Teatro, UNC; y que se apoya en un corpus teórico que le otorga fundamento, como asimismo en una ideología personal.

PRIMERA PARTE

CAPITULO 1- EL PUERTO SECO

Un artista que desee ser comprendido debería elegir el mejor sistema de signos para la idea que quiere comunicar al espectáculo. Esto significa que deberá conocer los sistemas de signos existentes potencialmente en las mentes de la audiencia.

Henryk Jurkowski

ESCENA 1: "LOS ANCESTROS"

Pensar en los ancestros como grupo de antepasados antes de la colonia del cual sabemos poco o nada, nos genera ciertas interrogantes. ¿Cuál es el discurso que hoy mantenemos de ellos que nos es contado y contagiado a través de los tiempos? No creo que sea en vano conocer nuestra historia y ser beneficiarios del mito fundador para a su vez poder trasmitirlo así de una manera poética, como es esta la del "Museo Teatral".

Lo cierto es que, en la actualidad poseemos tantas costumbres ancestrales que están tan adaptadas a la cotidianeidad, que ni nos damos cuenta que "eso" que hacemos o decimos de determinada manera tiene tantos años de antigüedad, mucho antes que nuestros abuelos y bisabuelos nacieran

Descubrirlo y saberlo genera un fuerte arraigo a la tierra y por ende una identidad más fuerte que une a los habitantes del lugar. Candau (1998) explica que cuando un grupo es amputado de la memoria de sus orígenes la elaboración que sus miembros hacen de su identidad se vuelve compleja, temeraria e incierta

Pero es importante saber que la memoria está en constante cambio y reacomodo, nunca recordamos de la misma manera, nunca contamos un acontecimiento con las mismas palabras, el recuerdo está ligado al sentimiento que experimentamos ese mismo momento que recordamos. Al respecto, el autor expresa:

(...) Esta transmisión no será nunca auténtica si “no se la asimila a un legado de sentido ni a la conservación de una herencia (...) ya que para prestarse a las estrategias identitarias debe jugar el juego complejo de la reproducción y de la invención, de la restitución y de la reconstrucción, de la fidelidad y de la tradición, del recuerdo y del olvido” (Candau, 1998, p. 92).

Entonces, ¿de qué manera nosotros como artistas reconstruimos e inventamos este momento histórico para las futuras generaciones que saben poco o nada de los ancestros?

Para realizar esta escena se efectuó una investigación de los rasgos cotidianos y otras singularidades de la confederación Diaguitas-Calchaqui, que fueron un grupo de parcialidades de la etnia diaguita o pazioca. Al momento de la llegada de los conquistadores españoles, habitaban en las actuales provincias de Salta, Tucumán, Catamarca y Jujuy en el norte de Argentina.

Los Calchaquis eran de mediana estatura, cara y nariz ancha, ojos negros, mirada penetrante y aguda capacidad de observación. Utilizaban vinchas, aros, prendedores, pulseras y pectorales. Acostumbraban pintar sus rostros, dividiendo a tal efecto el mismo en dos partes. Pintaban de negro la frente, hasta los ojos, y el resto de la cara con numerosos colores intercalados o superpuestos. Cubrían su cuerpo con una especie de camisa larga (Unco). La vestimenta era fabricada de lana de llama, alpaca, vicuña o guanaco.

El cabello era considerado algo sagrado. Hombres y mujeres estilaban usar el cabello cortado en flequillo sobre la frente, era apretado con una wincha, faja de cuero o lana, cayendo sobre las espaldas trenzado o suelto, como mejor convenía

El Cacique que era la máxima autoridad, portaba el Llantú que era de lana adornada con una borla de color que representaba símbolo de jerarquía. El cargo era hereditario y se rodeaba de un cuerpo aristocrático, donde sobresalía el sacerdote o hechicero.

La organización social estaba basada en un régimen familiar y patriarcal.

Practicaban la endogamia, monogamia y la poligamia, que era permitido según la jerarquía social al que perteneciera la persona.

La mujer al quedar viuda por derecho debía casarse con el hermano para que los hijos no queden desamparados.

Los Calchaquis como integrantes de la confederación Diaguita-Calchaqui hablaban el Kaka o Kakano. Lengua gutural. Que exige en la pronunciación una resaltada participación de la garganta y de las fosas nasales. Las consonantes se articulan contra el velo del paladar, (Cáseres, 2015, pág. 22)

Construían sus casas de piedra estilo pircas y su techo de paja o torta. Tenían patios, calles trazadas y plazas.

La fuerte influencia culinaria ancestral que ha llegado a nuestros días, forma parte de la mesa cotidiana de los salteños. De conocimientos hereditarios que se mantuvieron de generación en generación subsiste la humita en chala, el locro, el tamal, la guatia (pachamanca), la chicha, chilcan, aloja, ñapa, patay, arrope y el anchi, que es un postre elaborado con fécula de maíz con limón, naranja y azúcar.

De manera que reinventar la historia ancestral a través de la alimentación, no es tanto disparate.

Como hemos resaltado la alimentación Calchaqui era un ritual fuertemente elaborado como por ejemplo el algarrobo, donde es interesante redescubrir esos momentos de la vida Calchaqui y saber que la población se hallaba rodeada de bosques de algarrobos cuyas vainas servían para alimento del ganado y las que en tiempos más remotos constituyeron también, según referencias antiguas, un factor importante en la alimentación de los primeros pobladores. Esos algarrobos proporcionaron madera que la ciudad utilizó durante más de tres siglos, en sus ramas anidaban chalchaleros (zorzales) y reinamoras (Aráoz, 1946)

El pueblo Calchaqui compartía solidariamente la capacidad y mano de obra que les permitía concretar a través del esfuerzo común importantes objetivos comunitarios.

Es casi imposible comprender la cultura Salteña si no se la analiza en el marco de una concepción mítica y cósmica. Una de las veneraciones máximas de los Calchaquis se la dedicaban a la pacha-mama: madre tierra.

A través del tiempo en Salta se sigue sosteniendo la creencia de los antepasados, del pago a la tierra **“LA PACHA-MAMA”** donde es homenajeadada con la apertura de un hoyo cavado en la tierra donde se simboliza o se transmuta el Mulluna (centro ontológico- centro cósmico) como manifestación plena de la memoria colectiva pues la cosmogonía Calchaqui pregonaba que un pueblo que perdía su memoria, perdía el equilibrio lo que daba lugar al aposentamiento de Tocapu sinónimo de desequilibrio, de la oscuridad, ante lo cual convocaban o invocaban a Tunupa sinónimo de equilibrio, de luz (Cáseres, 2015).

En la actualidad la familia salteña se reúne con el fin de agradecer a la tierra por todos los frutos brindados, pedir protección, fertilidad y buen año. Este ritual se festeja a través de una ofrenda (chaya) a la tierra, se ofrecen alimentos, bebida, hoja de coca y cigarro, todo esto acompañado de oraciones muchas veces católicas, que demuestran el nivel de mixturación de creencias Calchaqui e incaicas con adherencias colonizadoras. Luego el hoyo se tapa y se forma una apacheta. Al año siguiente se desentierra en la creencia de que la tierra devuelve lo que recibió, como un acto de retribución.

Estas apuestas identitarias presentes, se nutren día a día y son las que sujetan al pasado protegiendo la memoria de los antepasados y la suya propia. Al respecto Candau expresa:

“La reminiscencia común a la repetición de ciertos rituales, la conservación colectiva de saberes, de referencias, de recuerdos familiares y emblemas, así como la responsabilidad de transmisión y del contenido de las herencias materiales e inmateriales son dimensiones esenciales del sentimiento de pertenencia y de los lazos familiares que hacen que los miembros de la familia quieran considerarse una familia”. (Candau, 1998 p. 138)

Son actos que se comparten, actos de memoria colectiva, que se reafirman año tras año...tiene que ver con los intereses en común

Tanto en los Calchaquis como en la actualidad salteña, la pachamama es invocada y ofrendada durante muchas veces al año, pero el **1° DE AGOSTO** es especial porque es considerado el año nuevo, planificada para tener mejores cosechas “el día de la pachamama”, y el día de las sahumadas”.

En la Salta actual, el 1° de Agosto se realiza un ritual que consiste en “limpiar la vivienda”. Comienza el 31 de julio a las 12 de la noche y antes que salga el sol se realiza la sahumada

profunda, para ello se enciende el carbón, se agrega un preparado que contiene hierva, azúcar, coca, mirra, cepal, ruda, romero, contrayerba, es para la armonía, dinero, salud y sacar los males de las personas que van dejando.

Al día siguiente toda Salta amanece dentro de una niebla espesa producida por la emanación de todo el ritual que aconteció la noche anterior. El humo viene de una tradición Calchaqui, con poderes sanadores y de limpieza.

Los Calchaquis eran politeístas, además de venerar a la madre tierra, rendían culto a animales como la serpiente, el sapo, algunas aves y felinos, destacándose en los ritos al suri. Adoraban al rayo y al trueno. Con la llegada de los Españoles, estas creencias se perdieron casi por completo, solo quedan un leve recuerdo en los dibujos, telares, y alguna artesanía casi perdidas.

METODOLOGÍA: STOP MOTION

Luego de una pormenorizada investigación sobre el tema se pensaron varias formas de animación hasta optar por el Stop Motion, ya que consideramos esta como la mejor manera para mostrar la fuerza identitaria de los salteños, que se mantiene a través de los tiempos.

El Stop Motion es una técnica de animación que consiste en recrear movimiento de algo inerte ya sea dibujo o algún objeto construido para tal fin, luego foto por foto se recrea el movimiento, renderizando los fotogramas uno a uno.

En esta escena se utilizo como objeto una maqueta que muestra la cotidianidad de la etnia Calchaqui. De este modo frente a la abundante variabilidad de información obtenida se busca elaborar los mínimos elementos simbólicos, pero los más resaltantes para mostrar su vida

cotidiana a través de esta técnica visual, y con ello elaborar un lenguaje iconográfico que permita describir y disfrutar el mundo de los ancestros.

Esta técnica permite que el público tenga su primer acercamiento hacia el "Museo Teatral" de una manera amena casi infantil y agradable, con una especie de sensación mítica y de ritual que nos traslada a una dimensión ancestral.

La maqueta simula el periodo antes de la conquista española donde por estos valles habitaban los Calchaquis en armonía con el medio que lo rodea. Para la realización de esta maqueta se tuvo en cuenta los acontecimientos más importantes de su vida, como por ejemplo su alimentación.

La acción transcurre en un día cotidiano de una pequeña comunidad Calchaqui, justo antes de la llegada de los españoles. Se visualizan manifestaciones solidarias con objetivos comunes: una mujer con el mortero moliendo, el personaje principal tomando aloja de las vasijas pintadas con motivos de esa época, un poncho hecho de telar, etc.

En la animación, la importancia del algarrobo como elemento básico de la alimentación es representado por mujeres cosechando el mismo, otro alimento no menos importante fue el maíz, del cual se llegaron a obtener más de trescientas variedades. El rol protagónico del maíz en esta cultura queda representada en los muñecos de alambre cuyas ropas están elaborados con chala de maíz, también otros alimentos fundamentales en su dieta fueron y continúan siéndolo: el poroto, el zapallo y la quinua, estos elementos alimenticios son tenidos en cuenta en la selección de la gama de color en la andenería y los cerros, representados en la maqueta.

En la maqueta, lo que simula ser tierra es en realidad polenta, el pasto es yerba mate y los techos de las casas son de pimienta y semillas de arboles. Las montañas más grandes están

recubiertas de piedra, las intermedias de pimentón, y las mas chiquitas de semillas de chía, comino, las más cercanas, de polenta (Ilustración 1).



Ilustración 1: Elaboración de fotogramas en la maqueta (foto Mariano Salazar)

Los muñecos hombres se diferencian de las mujeres porque tienen una trenza larga y un unco, en cambio las mujeres tienen dos trenzas largas hasta la cintura y usan vestidos.

El poncho en el telar está hecho de la paja, con paciencia se trenzó y pegó paja por paja hasta obtener el tan deseado poncho para nuestro personaje principal.

Se observa la pintura Diaguita-Calchaqui expuesta en la vestimenta y jarrones como una especie de escritura pictórica.

ESCENA 2: "JUAN CALCHAQUI"

En la región que hoy es el noroeste argentino existían cinco culturas predominantes: Lules, Tonocotés, Atacamas, Diaguitas y Omaguacas. Las dos últimas fueron las más resistentes a la conquista, protagonizando importantes levantamientos que pusieron en jaque el dominio de los españoles sobre una zona estratégicamente relevante para el imperio español, porque era el nexo entre el Alto Perú, sus riquezas mineras y el Río de la Plata.

El historiador (Cáseres, 2015) nos cuenta en su libro "los Calchaquis" que "Juan Calchaqui" era parte de la comunidad de los Anquigastas, que habitaron el territorio de lo que hoy es San Carlos, en los valles calchaquies. Encabezó el movimiento de resistencia nativa aliándose con 117 caciques desde Salta hasta la Rioja. Su ejército no tuvo menos de 12.000 integrantes.

El nombre "Juan" se lo pusieron los españoles una vez que fue tomado prisionero y como era peligroso matarlo por agresiones y saqueos de sus numerosos seguidores, prometieron dejarlo en libertad con la condición de ser bautizado con un nombre español "Juan"

Fue larga la resistencia que pusieron los pobladores de esa zona ante la invasión española. Bajo la conducción de Juan Calchaqui fueron destruidos completamente tres pueblos españoles Córdoba de Calchaqui, Cañete y Londres. Solo Santiago del Estero había quedado en pie.

La vida del pueblo Calchaqui, su soberanía, su libertad dependieron de Juan. Su ausencia marco definitivamente la pérdida de independencia.

No solo sentó el precedente del primer grito libertario en la historia de nuestra nación. Sino fue también el generador del primer gran proyecto nacional de liberación. El mismo que luego será retomado por San Martín, Güemes, Belgrano, Moreno, Monteagudo, Bolívar, Sucre, Azurduy de Padilla, Rosas, Yrigoyen, Perón entre otros. Un proyecto de carácter popular, americanista, humanista, revolucionario. (Cáseres, 2015)

Cáseres asegura que los españoles tuvieron una táctica de conquista con respecto a idioma "quítale el idioma a un pueblo y lo veras a tus pies"

El idioma "Kakan" está prácticamente perdido, lo único que subsiste en ese idioma son los nombres de algunos caciques y de lugares que resurgen a través de la poesía fonética que en la siguiente escena de Juan Calchaqui serán reproducidos.

Existen artistas que también pusieron énfasis a los idiomas casi extinguidos, está el tema de los sonidos sin sentido para nuestra época, que encontramos en los pueblos primitivos, en el dadaísmo, en Artaud y en muchos poetas contemporáneos (Ferla, 2008, pág. 19)

El hombre es un ser del lenguaje, sin embargo el teatro es mucho más que el lenguaje, la zona infantil (el lugar en el que no se habla) el teatro nos regresa a una sensación mítica, el regreso a una dimensión en la que se rescata un orden ancestral. Una zona fascinante de las preguntas por la vida. La base misma del teatro no es la lengua sino eso que nos hace estar en reunión.

METODOLOGÍA: TEATRO DE OBJETOS

Calchaqui es la representación no solo del "héroe" sino más bien de "los héroes", aquellos que lucharon y dieron la vida por la libertad de su pueblo y no solo de este pueblo sino de "los pueblos" de todo Latinoamérica que sufrieron la opresión de la conquista.

En esta escena del "Museo Teatral" Calchaqui resurge en un nuevo estado, el de una escultura de papel recubierto de chala de maíz. Este objeto protagonista va a ser empleado en el escenario en función dramática para revivir al héroe Calchaqui, llevando el mensaje de los ancestros:

¡Un hombre nuevo ha llegado! Demuestra bravura al igual que el perro gigante en que está subido. Tiene rayos en sus brazos y de pedazos de luna se ha cubierto el cuerpo para no ser herido. Van a ser tiempos duros. La tierra cubrirá a muchos. Nuestra vida cambiará...

...Pero ese hombre que veo ahí, no podrá cubrir las huellas que han marcado los antiguos. Las estrellas sabrán contar de nosotros. Del cobre de nuestra sangre derramada crecerán ríos que darán vida a estos valles. Nuestro espíritu bajará de las montañas como un poncho para abrigar al hermano que la noche ha tragado (Salazar, 2015).

El manipulador explora las posibilidades expresivas, analógicas, sus cualidades plásticas y de movimiento de la escultura. El movimiento del objeto inerte va a tomar vida en el escenario por la unión del manipulador y su cadencia de movimiento y por las limitaciones de tal objeto hasta agotar sus posibilidades.

La escultura de Calchaqui, tiene el torso erguido, y su abdomen esta contra una pared negra que da la sensación de que el muñeco hombre continua por detrás.

Si bien Juan Calchaqui tiene facciones humanas, tiene ciertos elementos como su piel rugosa un tanto quemada, intenta expresar de una manera metafórica los daños infringidos en su cuerpo durante años de guerra y hambre, pero en contrapeso se muestra a Calchaqui que a pesar de todo lo sufrido, no muere y renace a través de la luz que emana de su cuerpo. Proyecta la intensidad de lucha, pelea que insita al espectador a tener una mirada reflexiva (Ilustración 2).



Ilustración 2: Construcción de la escultura Juan Calchaqui (foto: Mariano Salazar)

Se busca crear “un mundo paralelo”, un sitio otro que permite imaginar lo que fue sin serlo así de esta manera, con sus propias reglas de inmanencia, el ente poético establece un vínculo metafórico con el mundo.

Todo está iluminado con la luz del pasado. Su pecho esta ahuecado y por el que pasa la luz que ilumina el espacio. Tiene la cabeza móvil, por el cual mira a los espectadores mientras les habla.

Esta escultura antropomórfica tamaño humano se sumerge en el espacio, sus manos son reales, en una tiene una flecha, en otra cenizas y están movidas al compás de la cabeza, del humo, de la luz que sale de adentro del pecho y con una voz amplificada, interactúa con el guía y

cuenta al público lo que aconteció después de la llegada del español siendo manipulado por Álvaro Sanmillán Roberts y Matías Martínez.

Así al yuxtaponer en escena distintos elementos creativamente, el objeto trasciende su funcionalidad cotidiana para transformarse en elemento poético y artístico, revelando aspectos de su ser y quizá incluso de su poesía.

De esta manera el hacedor logra que los objetos alcancen a construir un sistema escénico capaz de sostenerse a sí mismo como evento espectacular.

La búsqueda con la escultura Calchaqui es generar en él una dramaturgia y lograr que el centro de la atención creadora descansa en el protagonismo de la escultura, en su organización narrativa.

Calchaqui es movido remedando el comportamiento humano pero la cadencia limitada del objeto devela aspectos poéticos. Manipular al objeto en su utilización literal, pero que en el marco del relato se vuelve significativa, aporta nuevas connotaciones que no se limita simplemente a exhibir su funcionamiento a secas.

Calchaqui en estado de manipulación genera identificación efectiva.

De esta manera Calchaqui no se reduce simplemente a una unidad plástica en movimiento, sino que tiene un sentido, es decir, funciona como generadora de una poesía personal.

ESCENA 3: "MAPA MESA"

Esta escena pretende contextualizar 200 años de Salta desde su fundación con una mirada amplia, entender el porqué de su estrategia fundacional y comparar los acontecimientos que se iban sucediendo al mismo tiempo, en otros lugares como Cuzco, Potosí.

En las venas abiertas de América Latina, Galeano (2013) revela porqué América del norte es rica mientras América del sur es pobre. Galeano explica que esto, está relacionado con el momento de la fundación y los propósitos con los que los conquistadores llegaron al supuesto "nuevo mundo":

"Los peregrinos del Mayflower no atravesaron el mar para conquistar tesoros legendarios ni para explotar la mano de obra indígena escasa en el norte, sino para establecerse con sus familias y reproducir, en el Nuevo Mundo, el sistema de vida y de trabajo que practicaban en Europa. No eran soldados de fortuna, sino pioneros; no venían a conquistar, sino a colonizar: fundaron "colonias de poblamiento". Es cierto que el proceso posterior desarrolló, al sur de la bahía de Delaware, una economía de plantaciones esclavistas semejante a la que surgió en América Latina pero con la diferencia de que en Estados Unidos el centro de gravedad estuvo desde el principio radicado en las granjas y los talleres de Nueva Inglaterra, de donde saldrían los ejércitos vencedores de la Guerra de Secesión en el siglo XIX..." (Galeano, 1971, p. 172)

En América Latina fue diferente, los Españoles no dudaron en esclavizar rápidamente a los nativos de esta zona y se puede observar que en los lugares que fueron habitados y explotados por la conquista y fueron considerados apogeos de extrema pompa y lujo, en la actualidad son los más pobres como por ejemplo Potosí, donde Galeano cuenta que era el "manantial de la plata de América".

La fundación de Salta comienza con la llegada de Hernando de Lerma con unos 100 hombres entre españoles y nativos pacificados que tienen como obligación quedarse en Salta como mínimo un año, estrategia de Lerma con el propósito de que la ciudad creciera y se asentara.

Salta en su fundación fue proclamada como: "San Felipe de Lerma en el valle de Salta". "San Felipe" por el santo asignado para la zona, Lerma" por el nombre del fundador Hernando de Lerma, "Salta" tiene varias acepciones: algunos autores dicen que Salta fue un pueblo que vivía en este valle antes de su fundación que se llamaban los "Saltas", otros dicen que viene de "Sagta" que significa muy hermoso en aimara.

La significación del nombre es importante y sobre todo porque en la actualidad se suprimió "San Felipe de Lerma en el valle de" y quedo "Salta".

Candau señala al respecto: *"Borrar el nombre de una persona es negar su existencia misma; reencontrar el nombre de una víctima es sacarla del olvido, hacerla renacer y reconocerla devolviéndole un rostro una identidad"* (Candau, 2001, pág. 65)

Así de esta manera es más importante interesarse por los olvidos que por los recuerdos, es posible que se aprenda mas sobre una sociedad considerando lo que ella no conmemora que lo que sí conmemora

Los primeros años que le suceden a su fundación, son bastante hostiles con los recién llegados que tienen que adaptarse al clima, las constantes lluvias, los pantanos, los mosquitos, las enfermedades y las rebeliones Calchaquis.

Luego con el tiempo se fueron fortaleciendo y poco a poco dominando a los Calchaquis, la ciudad comienza a tomar forma con su plaza, el cabildo, las iglesias, el cementerio, las casas repartidas en solares hasta llegar al esplendor salteño realizándose en Salta la feria de mulas más grande del mundo.

METODOLOGÍA: DIORAMAS

Un mapa que delimita, que sitúa, en el que se puede tener una mirada amplia y comparativa a la distancia, una mirada geográfica, territorial, e informativa con el propósito de conocer el mundo en donde vivimos puede ser representado por un diorama.

Un diorama es una especie de maqueta que muestra figuras humanas, casas, arboles, animales, como también puede mostrar figuras artificiales representadas siempre en un contexto escénico.

Se distinguen tres tipos de dioramas:

- Los dioramas de caja
- Los dioramas de libro
- Los dioramas abiertos

Por la similitud que presentan con un escenario teatral, pero más pequeño de tamaño, sus partes tienen nombres iguales a las de un teatro: fondo foro, escena y figuras.

En esta escena se utiliza un diorama abierto, con el fin de que la maqueta pueda observarse por los espectadores desde diversos ángulos (Ilustración 3).



Ilustración 3: Mapa representando el sector sur de Latinoamérica y Salta (foto: Mariano Salazar)

Fondo foro

El campo de acción de la escena está representado por un mapa antiguo de América del sur ubicando a Salta en el medio. Este mapa mesa es de lienzo y la pintura representa, aspectos biofísicos como los andes, el mar, los ríos y la división política de las Intendencias de Virreinato del Rio de la Plata.

La escena

Está constituida por el cabildo de Lima en el norte, el cerro de Potosí, el valle de Lerma representado por la plaza 9 de julio, el cabildo, la catedral, la iglesia al lado del cementerio, las viviendas familiares y la feria de Sumalao. Completan la escena, animales, y arboles.

Los elementos que componen la escena están realizados con cartulina y se basan en fotografías y registros de la Salta de antes, con lo que se consiguió recrear la disposición edilicia de la ciudad en el tiempo de su fundación.

Algunos de estos elementos, permanecen inmóviles y otros, son movidos por el guía que los manipula el que está parado detrás del mapa mesa.

Habrà una luz cenital, puntual que acompaña a la narración

Figuras

Las figuras están hechas de papel en 3D, presentan una escala más grande que el resto de los elementos de la escena y se van colocando sobre el mapa acorde a la narración del guía, como por ejemplo: el sol inca que representa el imperio, la cruz cristiana que representa a la evangelización, la espada representa a los españoles, las flechas a los Diaguitas-Calchaquis, y por ultimo una mula representa a miles de mulas que viajan por América del sur.

ESCENA 4: "EL ARRIERO"

La identidad Salteña tiene hondas y claras implicaciones rurales, como no podría ser de otra forma, porque el pasado de esta comunidad es un pasado rural y gauchesco, reconocido por tener la feria de mulas más grande del mundo y un sinfín de artilugios peculiares en el intercambio de bienes producido en dichas ferias.

Las mulas fueron el medio de transporte más valioso que existió en América del sur, por su resistencia y capacidad de cargar grandes y pesados equipajes, también por tener destreza y dominio innato para desplazarse en caminos sinuosos, rocosos y muchas veces rodeados de abismos.

El arriero era el encargado de llevar las mulas de un lugar a otro. Se sabe que las mulas nacían cerca de la provincia de Buenos Aires, luego eran trasladadas a Córdoba para el engorde y seguidamente las traían a la Feria de Sumalao. Desde aquí comenzaban su penosa travesía por los andes. Este largo viaje desde Buenos Aires hasta Sumalao, constituía un entrenamiento que fortalecía a los animales para iniciar la travesía hacia Chile, alto Perú y Perú.

Las mulas que nacían en Salta no estaban preparadas para los caminos extremos y se morían antes de atravesar el vasto territorio. Algunos comerciantes inescrupulosos intercambiaban las mulas traídas de las pampas con las nacidas en Salta, sus compradores descubrían el engaño cuando las mulas morían en el camino ya que no resistían el viaje. (Concolorcorvo, 1942) biblia

La feria de Sumalao fue tan grande que hizo surgir a Salta de una manera vigorosa y otorgó a los comerciantes de la ciudad un poder adquisitivo muy grande, lo que se reflejaba en casas de dos pisos y muchos lujos que ni en Buenos Aires se veían ya que aquella, era apenas un puerto chico.

Es aquí donde los comerciantes intercambian no solo mulas sino que también saberes y creencias, instrumentos musicales, y donde hay instrumentos hay música y donde hay música hay fiesta y las fiestas se hacían ahí en las carpas al lado de las mulas, llenas de barro por las épocas de lluvia que empantanaba todo ese lugar. De aquí nace el término "carpas" Salteñas.

LAS CARPAS que en un comienzo eran toldos, en la actualidad son grandes instalaciones ubicadas en el Valle de Lerma donde la gente festeja el carnaval. Lo principal, es la música en vivo con bombos legüeros, guitarras y bandoneón, no faltan los gatos, los escondidos, las zambas y las chacareras aunque también se baila el carnavalito y en las últimas décadas se incorporó la música tropical.

Se bebe mucho vino salteño, también chicha (de maíz) y aloja (de algarroba), no falta la harina, la serpentina tampoco el agua florida (agua perfumada) aunque todos ya estén mojados y pintados y en la oreja se ponen albahaca aunque esa tradición ya se está perdiendo y por supuesto, también se comen empanadas salteñas.

Carpas de salta

Las vuelvo a recordar,

Bandoneón y guitarra,

Zambas para bailar.

Canción (Solá)

Retomando y volviendo a los años agrestes, los arrieros van y vienen, vienen y se van trayendo y llevando, y por los caminos dejan muchas cosas pero adquieren otras, una sabiduría especial, una sabiduría que solo les la da la soledad y las montañas, recorriendo el mismo camino una y otra vez guiando a las mulas en ese interminable y estrecho sendero, con las montañas que acompañaban al arriero en sus innumerables viajes.

Vivir en un lugar que esta contenido por cerros es significativo, ellos hacen tener una visión del mundo distinta a la persona que vive en otra geografía. Existe una creencia ancestral de una energía superior asociado con los cerros y las montañas que bien lo describe Caseres:

En definitiva, en el marco andino se produce una verdadera relación Chacha Huarmi, esa trilogía fundamental para sus habitantes: hombre-mujer-naturaleza. Es imposible comprender a los integrantes de las comunidades ancestrales sin su medio natural, especialmente la montaña. Forma parte de su existencia, marca a fuego su personalidad. Una cosa es ese hombre en la montaña y otra en el llano. (Caseres, 2015pp 27)

Según *Lefone y Quevedo (en Cáceres 2015)*, "Kaka" significa montaña en la lengua kakan

Si bien Cáceres afirma que los Calchaqui no ofrendaban niños como sacrificio en Salta, fueron encontradas las "momias del Llullaihuaco", también llamados "niños de Llullaillaco" o "niños del volcán". Estos, son los nombres con que se conocen los cuerpos de tres niños que aparentemente forman parte de rituales incas enterrados cerca de la cima del volcán Llullaihuaco, conservados por alrededor de quinientos años. Actualmente se encuentran en el Museo de Alta Montaña (MAM) de la Ciudad de Salta. El ritual (capac cocha) y la ofrenda de estos tres niños príncipes tiene que ver con el pago a la tierra, como un deber, una obligación, una ofrenda al dios apu para que retribuya con bendiciones asociadas con el agua para la cultivo de los pobladores.

Por lo antes expuesto en esta escena, se buscó darle importancia a la tierra que está viva y habla a través de su geografía, y a los hombres y a los animales que las recorren, que son sensibles a la naturaleza y pueden escuchar aún hoy como resuena el grito de los ancestros entre las montañas.

METODOLOGÍA: KAMISHIBAI

Kamishibai literalmente significa drama de papel, se originó en Japón con los monjes que utilizaban papiros con imágenes mientras contaban tradiciones a personas mayormente analfabetas. Consta de un pequeño escenario con ilustraciones que se mueven a medida que se relata la leyenda.

El Kamishibai fue y es utilizado para contar historias con enseñanzas morales.

En el caso del "Museo Teatral" plantea un proyecto que consiste en tratar la historia utilizando esta técnica como una forma de acercarnos al público que está más alejado del teatro, con el fin mostrar a Salta desde una mirada artística (Ilustración 4)



Ilustración 4: Ensayo del kamishibai (foto: Juan Carlos Sarapura)

La importancia de que el teatro y la cultura se acerquen más a la educación es una pauta consciente con el fin de recuperar la memoria histórica y a medida que se recupera la tradición paulatinamente nacerán nuevas dramaturgias.

El código que se emplea en esta obra esta netamente pensado para el público salteño, para su creación se tuvo en cuenta el contexto, los saberes, los intereses de los habitantes del lugar.

Desconocemos de ante mano la repercusión y recepcion que tendría esta obra si fuera presentada en otra provincia o país.

El público es todo, son las personas a las que se les brinda el pan tal como expresa Dubatti cuando habla de convivio, el teatro a diferencia de otras artes es un acto vivo en el cual la gente comparte ese momento como algo único e irrepetible (Dubatti, 2014).

Por eso generalizar es delicado. Hay que estudiar la cultura no solamente de cada época sino también de cada lugar, para ver como se plasman y proyectan los textos en cada territorio específico. La respuesta está en el contexto, no en el texto.

Este enfoque nos mantiene a los artistas atentos a las adaptaciones y transformaciones constantes teniendo en cuenta que cada público implica un tipo de formación diferente. Las transformaciones tecnológicas se vinculan con cambios en los espectadores. En el siglo pasado, el público tenía formación cultural limitada. Ahora con la televisión, internet y otros medios masivos de comunicación, el público es un espectador de cultura expandida.

La tecnología afecta al público y artistas en general. Ser ajeno a este acontecimiento mundial es recluírse a presentar espectáculos solamente para actores del mismo medio. Por el contrario cambiar, transformar el discurso teatral en virtud a las nuevas tecnologías y usarlas en beneficio de reforzar la identidad de cada región, es un acto que dirige la mirada de un nuevo espectador teatral.

Así lograr que el espectador sea consciente de que es el verdadero protagonista del hecho teatral.

De esta manera el público confía más en los trabajos de los artistas, y se garantiza la conexión con el medio en que se desarrollan.

CAPITULO 2 - LA GUERRA GAUCHA

ESCENA 5: "MUJERES ESPÍAS"

Llegamos a un momento de la historia donde el esplendor y las riquezas caen por causas de la guerra de la independencia, pero en esta nueva etapa de la vida salteña surge algo mucho más rico que las propias riquezas materiales. Nace el ansia de libertad y de unión entre los pueblos.

Es el comienzo del plan Sanmartiniano de libertad continental, conversado y programado entre San Martín, Belgrano y Pueyrredon. Güemes es pieza fundamental de la posibilidad y cocreación de este generoso y ambicioso programa independentista en el cual defenderá las fronteras hasta su muerte.

Tal como los gauchos de Güemes, el espionaje fue una de las claves para sostener la guerra de recursos en la que se encontró Salta desde 1813 hasta 1822. Elsa Drucaroff en su libro la patria de las mujeres explica que Loreto Sánchez de Frías y Juana Moro fueron "bomberos" comprometidas con la causa y crearon una red de espionaje femenina conocida como Las Mujeres de la Independencia:

"... ella y Juana Moro de López, su gran amiga, reunieron un grupo pequeño pero decidido de mujeres patriotas que habían logrado permanecer en la ciudad. Solas al mando de sus hogares con sus hijas o hijos pequeños y con sus criados, ellas harían lo posible para que terminara pronto esa guerra que ponía en peligro a sus familias" (Drucaroff, 2014, pág. 19).

(Ilustración 5)



Ilustración 5: Mujer espía (foto: Juan Carlos Sarapura)

Mujeres de todas clases sociales se unieron y a través de variadas tácticas de espionaje obtuvieron información del enemigo. La manera que tenían estas mujeres para sacar información era muy diversa y creativa Adriana (Trombetta, 2012) describe una hazaña de Loreto Sánchez:

“Loreto Sánchez de Frías ideó una mensajería en el tronco de un árbol que crecía en la ribera del río Arias, cercano a la ciudad, en el que las criadas negras lavaban la ropa y recogían agua cerca de la frondosa planta donde dejaban los mensajes enviados por sus amas. Nadie reparaba en las mujeres afros, eran esclavas, y menos aún en una tarea tan trivial como lavar la ropa. Los realistas desconfiaban de las damas de la élite ya que eran afectas al coqueteo en las tertulias y agradables, en extremo, en el tono de conversación y modales”.

Eran muy valientes, ingeniosas e inteligentes, viajaban a caballo simulando ser gauchos llevando información, no tenían problema en disfrazarse para entrometerse entre las tropas realistas mientras tomaban lista en el cuartel.

El no saber leer o contar, hacía que se la rebuscaran de otra forma, como es el caso de Loreto que para contar usaba un choclo que iba desgranando y guardando en el bolsillo a medida que los soldados daban el grito de presente.

Con el paso del tiempo los españoles fueron sospechando de las mujeres. En el año 1814, después de invadir Jujuy y Salta, el Jefe realista, Joaquín de la Pezuela, le informa al virrey del Perú:

«Los gauchos nos hacen casi con impunidad una guerra lenta pero fatigosa y perjudicial. A todo esto se agrega otra no menos perjudicial que es la de ser avisados por horas de nuestros movimientos y proyectos por medio de los habitantes de estas estancias y principalmente de las mujeres, cada una de ellas es una espía vigilante y puntual para transmitir las ocurrencias más diminutas de éste Ejército». (Castagnino)

Por tal motivo en el año 1817 el general español De la Serna, ya enterado de las tácticas de las mujeres organiza una fiesta para entretenerlas, con el fin que las tropas avancen a los valles Calchaquis sin ser vistos. El plan fue todo un fracaso porque Loreto con sus tácticas de seducción engaño a un español enamorado y se dio a la fuga montando a su caballo y anticipándose con la información antes que los españoles llegaran.

Por su parte Juana Moro López, en una oportunidad fue apresada y obligada a cargar pesadas cadenas, pero no delató a los patriotas. Sufrió el castigo más grave. Cuando Pezuela

invadió Jujuy y Salta. Juana fue detenida y condenada por espionaje a morir tapiada en su propio hogar. Días más tarde una familia vecina, se apiada de ella y hacen un hueco en la pared por donde le abastecieron de agua y alimentos hasta que los realistas fueron expulsados.

Cabe resaltar, que las mujeres patriotas no eran las únicas espías que existían en Salta, eran ayudadas por los niños y ancianos que también apoyaban la causa.

En la película "la Guerra Gaucha" escrita por Leopoldo Lugones y dirigida por Lucas Demare (Mare, 1942) se hace referencia a un sacristán criollo que simula ser realista pero en realidad apoya a las tropas de los patriotas y a través de campanadas comunica la salida de los godos al monte. El sacristán obtiene información y con el apoyo de un niño del pueblo que viaja a caballo, la envía a los gauchos de Güemes:

Niño: Capitán

Padre: Disculpe mi general, no lo había visto

Madre: ¿No sabes saludar a tu madre?

Padre: Déjalo, ahora está en cosas de guerra

Niño: Traigo un parte mi capitán

Padre: hable

Niño: tres no salen, cuatro partida, cinco correo

Padre: ¿Estás seguro?

Niño; me lo metí aquídentro (señala su cabeza)

Padre: Mijo gaucho, te has ganado una piteada

Madre: no melo heche a perder, todavía es cachorro Fabricio

Padre: ¿Cachorro? Tiene que hacerse al tabaco y a la caña fuerte. Dentro de poco ya estará crecido y me cuidará la espalda en los entreveros

Madre: eso, dele con el gusto pa' que después se pase todo el día en el monte lanceando sombras, envez de cuidar la embajada, mañana será un inservible

Padre: que mañana ni mañana, hay dos cosas que no deben preocuparte Jimena, el día que paso y el que vendrá, ¿no es cierto General!

Niño; si usted lo dice

Padre: bueno ya me puedo ir tranquilo, y ya sabe el rancho queda a su cuidado.

METODOLOGÍA: ACTUACIÓN

.....Cualquiera que ha actuado, sabe que la potencia más singular de la actuación es cuando se diluye momentáneamente la noción de identidad. Cuando esa noción tan tiránica que nosotros percibimos en la realidad, el yo, la idea "yoica" - y la pedagogía formativa dominante está plagada ella- queda momentáneamente diluida, atravesada. (Bartís, 2014, pág. 24).

Nosotros como actores en el momento de la "presentación" nos desligamos de los lazos identitarios que nos sostiene, nos vaciamos de nosotros mismos para despojarnos de lo que está demás y así dibujar en el espacio un acontecimiento otro, entonces somos los mismos, solamente mas consientes en el manejo y la intensidad de la energía que organizamos.

Esa capacidad de poder ir más allá de los automatismos de la vida nos lo da el entrenamiento y la técnica para alcanzar al máximo la presencia escénica. En "Antropología Teatral", Barba describe: "Las técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan en general por el principio del menor esfuerzo: conseguir un rendimiento máximo con un gasto mínimo de energía. Por el contrario las técnicas extra-cotidianas se basan en el derroche de energía para un mínimo resultado" (Barba, 1990)

Una forma de conseguir la presencia escénica es mediante el juego del desequilibrio con posiciones que desfiguran nuestro cuerpo habitual y de esta manera exploramos un campo de destreza y de resistencia. La incomodidad del actor se convierte, entonces, en un sistema de control, en una especie de radar interior que permite al actor observarse mientras actúa.

En los principios que retornan, Barba nos explica cómo trabajar con las oposiciones en el cuerpo, "es la belleza de la acción indirecta" que revela el máximo de la intensidad en el cual todo movimiento debe iniciarse en la dirección opuesta a la que uno se dirige. Así, yendo hacia el exterior se empuja hacia el interior.

En el juego de las oposiciones hay un momento de detención y es ahí donde retenemos energía y nuestro cuerpo condensa el pasado y sugerimos lo que sucederá conteniendo en el presente una inmovilidad activa, llena de energía.

Valenzuela en el taller "Como ingresar a un espectáculo ajeno" (Agosto, Salta 2015) nos cuenta sobre las técnicas de Barba y de Meyerhold cuando se refiere a la dramaturgia del actor, y expresa que en ambos casos, se repiten los tres pasos estructurales, como en cualquier dramaturgia escrita o aristotélica, también la encontró en Freud con la "Dramática de la pulsión", en Kantor y en los Dadaístas. Estos moldes sirven para organizar la energía, para captar la tensión dramática. Estas estructuras son de dos clases:

1. Con un comienzo, medio y fin, así organizan una secuencia lógica, pero en el discurso uno lo puede variar.
2. Construcciones en las que no puedes cambiar el orden, y en algunas de estas construcciones son las que el director se apoya para guiar al actor.

Entonces, para conocer un "objeto" que se desplaza en el tiempo hay que poder conocer el origen, el desenlace y el fin.

El público cuando presencia una obra siempre se encuentra en un estado de expectación en el cual su cerebro está queriendo dar sentido a todo lo que ve, en un constante intento de lectura el espectador segmenta el accionar del actor, ejemplo.

El actor se encuentra en una silla y va a tomar el diario. Cuando el espectador ve que el actor amaga para ir hacia algún lado, el espectador intenta decodificar hacia dónde va el actor y por qué. Cuando el actor llega al diario el espectador hace el bucle de significación y confirma sus deducciones, es ahí donde decide si el accionar fue verosímil o no.

La verosimilitud tiene que ver con el modo que el actor canalizó la energía y la supo distribuir correctamente en el accionar. El actor que está sentado en la silla tiene que saber que antes de pararse hay una decisión previa en donde acumula toda la energía del impulso que lo pone en marcha.

De esta manera se responde a una demanda implícita para el espectador y nosotros como actores nos hacemos cargo del principio constructivo, del accionar ajustando las motivaciones con pequeñas sutilezas y a su vez el director lo tiene en cuenta para modular energéticamente el tono muscular del actor.

La responsabilidad del actor, director, hacedor e investigador con su trabajo tiene que ser de una manera muy comprometida, teniendo una mirada de protección social y de educación siempre manteniendo un espíritu crítico, siendo consciente de que no se puede hacer cualquier cosa.

Esta escena se inspira en los personajes de la novela *La patria de las mujeres* de Drucaroff (2014), los actores emplean la técnica Barbeana para su entrenamiento y elementos de la Eutonía. Los personajes son: Mariana que es una dama de la sociedad salteña que a través de artilugios provocativos logra sacar información a un teniente realista (Zesnarro) sobre los inminentes movimientos de las tropas (Ilustraciones 6 y 7)



Ilustración 6: Ensayo "Mujeres Espías" (foto: Mariano Salazar)



Ilustración 7: Ensayo "mujeres espías" (foto: Mariano Salazar)

De esta manera estimulan, incitan, provocan, comparten, como Mauricio Kartun expresa *"colonizar" la cabeza del espectador con imágenes que no comunican sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría muy bien precisar qué está comunicando* (Dubatti, *Filosofía del teatro: fundamentos y colorarios*, 2010)

ESCENA 6: "EMBOSCADA"

Recordar es etimológicamente, despertar lo que está dormido. El pensamiento y la acción del Gral. Martín Miguel de Güemes se encuentra en el origen cultural de nuestra patria Grande, volverlo a la conciencia del pueblo y de sus conductores, es proyectarnos a un destino común de unidad y de grandeza (Arruabarrena, 2012)

Güemes fue la pieza clave para que San Martín pudiera organizar el Ejército de los Andes, que cruzó la cordillera y batió a las tropas realistas de Chacabuco y Maipú. Arruabarrena señala que Güemes fue protagonista principal de la victoria de las armas de la revolución Argentina.

En 1814 comienza la "Guerra gaucha" conocida como "Guerra de recursos".

Güemes es ascendido a Coronel, por el Gral. San Martín después de liberar de la Intendencia de Salta, al enemigo español Joaquín de la Pezuela y por combates a la brusca, como el de tuscal de Velarde donde derrota al Coronel Saturnino Castro.

El coronel Saturnino Castro fue el que logró la victoria española de Vilcapugio y Ayohuma, con su cuerpo de caballería conocido como "los angélicos" que sembraban el terror de las fuerzas patriotas.

Para contrarrestar el mito "angélico", Güemes crea el cuerpo de "los infernales". Los "infernales" son el instrumento clave de la guerra de recursos, y por sus particulares tácticas de combate, construirán una leyenda. Por su valentía decisión y experiencia adquirida en la lucha libertadora, junto a los Granaderos de San Martín, constituyen el cuerpo de caballería más importante que ha nacido de esta tierra Argentina. *Lo prueban los hechos y los resultados obtenidos sobre las fuerzas del rey. Son comparados con los cosacos y mamelucos, por los oficiales españoles (Arruabarrena, 2012, pág. 44)*

En esta guerra de recursos, los gauchos emplean las tácticas de guerra de sus ancestros, los Calchaquis, quienes tenían un alto concepto de dignidad y soberanía. Ello explica la férrea resistencia contra la conquista, de no consentir planta extranjera que lo subyugara. Las emboscadas eran llevadas a cabo por cuadrillas compactas a caballo, acompañadas de fuertes alaridos. *Cuando el retroceso era obligado se refugiaban en las crestas y altas cumbres de las sierras en donde construían fortalezas. Ante la diferencia en cuanto a poder de fuego con las fuerzas invasoras recurrían a la sorpresa sobre el enemigo aplicándoles una efectiva guerra de recursos.* (Cáseres, 2015, pág. 37)

Güemes, Gobernador de Salta, Comandante de avanzadas, con exacto conocimiento del terreno, con justa utilización de sus fuerzas, con autoridad emanada de su carisma de caudillo y por su capacidad militar, puso en práctica un dispositivo defensivo-ofensivo, que implicaba conducir al pueblo en armas en una guerra a muerte. Una y otra vez ocuparon Jujuy y Salta los ejércitos españoles, la consigna era: ¡no pasaran!, una y otra vez, volvieron derrotados por la quebrada de Humahuaca (Arruabarrena, 2012, pág. 83)

Sin embargo el ejército realista no era el único enemigo de Güemes; a estos se sumaban los comerciantes, perjudicados con la falta de transacciones con el Alto Perú.

Es así que en la ciudad de Salta se produce la revolución del comercio. Es organizada por los comerciantes perjudicados por la guerra, unidos en una agrupación liberal que recibe la denominación de "La Patria Nueva" (son ideológicamente afrancesados y en la práctica déspotas ilustrados españoles) (Arruabarrena, 2012, pág. 91).

El jueves 7 de junio de 1821 el general Martín de Güemes se encuentra en casa de su hermana Macacha atraído por un mensaje falso de los comerciantes. Los realistas han preparado una operación comando donde es herido, aunque logra huir hasta la quebrada de la Horqueta, tras

una lenta agonía de 10 días rodeado de sus gauchos y oficiales, muere el domingo 17 de junio de 1821. No sin antes hacerles prometer a Widt, su segundo en el mando, que a su muerte resistirán y expulsarán al invasor realista del territorio salto-jujeño. Oficiales y gauchos, cumplirán con lo prometido, a pesar de los conciliadores locales, artífices de la traición.

METODOLOGÍA: AUDIOVISUAL - CORTOMETRAJE

El teatro, lleva consigo un señalado carácter político, de ahí que haya que tener un compromiso del ciudadano y para el ciudadano. Guillermo Heras en (Oliva, 2010, pág. 32)

La incorporación de la tecnología audiovisual en este proceso de creación es una forma de establecer un sistema de comunicación que sabemos es de gran incidencia para el espectador en general. Dar cabida a los lenguajes tecnológicos amplía y enriquece la obra con otros matices.

El rol del actor en la producción no pasa únicamente por lo laboral. Su implicación en la producción debe llegar al terreno de lo ideológico. Lo mismo que el rol de los técnicos

La eventualidad de expandir las posibilidades discursivas nos provee de atajos en el proceso que facilita la marcha en este quehacer teatral.

La metodología audiovisual utilizada crea un intercambio de lenguajes con la anterior escena (Las mujeres espías), donde gracias a la información que Mariana le pasa a los gauchos, Zesnarro es emboscado.

Zesnarro actúa en vivo en la escena anterior y luego aparece des-materializado en esta escena, estableciendo múltiples canales de diálogo en una suerte de presencia-ausencia. Pasando de esta manera a múltiples universos disímiles unos con otros pero que de alguna manera se organizan en un cosmos peculiar y preexisten de una manera armoniosa.

La emboscada es una escena filmada que reflexiona acerca de la dinámica empleada por los gauchos en la guerra de independencia.

Aquí se trabaja con una suerte de multi-roles, se combina la actuación, la producción, la creación, la construcción, la dramaturgia. Se pone énfasis en la imagen y el video (Ilustraciones 8, 9 y 10)



Ilustración 8: Rodaje "la Emboscada" (foto: Mariano Salazar)



Ilustración 9: Rodaje de la escena la emboscada (foto: Mariano Salazar)



Ilustración 10: Rodaje la escena "la Emboscada" (foto: Mariano Salazar)

El cortometraje no es teatro en sí mismo sino cine, conserva información incompleta, parcial, sobre el acontecimiento teatral vivido por las personas que estuvieron presentes en el momento de la grabación que es irrecuperable, irrepetible, que por su naturaleza temporal y viviente no puede conservarse de ninguna manera.

Mediante ajustes en la edición se preparó esta escena de una única forma que será presentado en el mismo momento con la misma duración pero que al final formará parte del acontecimiento vivo por estar rodeado de presencia actoral que le dará un matiz especial, potenciándolo en cada función.

Plan de Rodaje

MUSEO TEATRAL – ESCENA EMBOSCADA		
HORARIO DE TOMA	SITUACIÓN	OBSERVACIONES
9:30 hs	Zenarro huye por el monte, se detiene detrás de un árbol y sigue huyendo.	“Muchos planos sucios sin ver la cara”; seguimientos cámara al hombro o fly-cam. Arte: sangre. Tener mantas para los actores.
11hs	Zesnarro llega a un claro dónde está el soldado. Le quita el rifle y dispara al monte. Todo se calma, baja la guardia.	50 cuadros para el momento que dispara y la calma del monte.
13hs	Un caballo pasa por detrás del soldado enlazándolo y arrastrándolo. Zesnarro se pone en guardia con la bayoneta (Ilustración 11).	Arte: cartón negro para el caballo; soga similar a lazo. Travelling in plano final!!!



Ilustración 11: "La Emboscada" (foto: Mariano Salazar)

ESCENA 7: "EL GAUCHO"

La realidad es una construcción del lenguaje y esta es una condición política. Lo que asumimos como realidad es una construcción del lenguaje del poder. Si uno en el teatro y la ficción demuestra como son estas realidades uno puede comenzar a desconfiar de lo que se da.

Rafael Spregelburd

¿Quién fue el gaucho? ¿Quién es el gaucho?

El gaucho fue ese arriero, fue ese hombre de campo que domina el ganado, fue el gaucho en la guerra de la independencia, es el artesano, es el poeta, es el historiador...

Atahualpa Yupanqui expresa que el termino gaucho viene de Gaudio de gauderio, cuidador de ganado, de a caballo viene de fogón, carne asada, analfabetos pero con cultura en la sangre

con vieja guitarra: *“El hombre de la pampa es como quien abre las venas para que se desangre poco a poco lo que tiene muy íntimo guardado “su sangre”.*

El gaucho es prudencia, probidad, respeto y coraje le sobraba.

Gauchos=yutas

Güemes revalorizó el término “gaucho” y lo transforma en un término querido y apreciado, ya que ese término era considerado como algo denigrante, y despreciativo.

Artigas y Güemes, fueron los primeros defensores del gaucho, en su camino de lograr la dignidad social. San Martín a los humildes norteros, les denominaba: paisanos; Güemes conector del gauderio, contagió al libertador, y este comenzó a llamarlos “gauchos” Alabando su fuerza patriota.

Con este sentido vago, mal entretenido, ladrón de campo, andariego sin pago ni patrón, el vocablo corrió en Río de la Plata hasta la hora de la independencia. El gran caudillo salteño Güemes, que fue teniente Coronel en los sitios de Montevideo entre los años 12 y 13, escuchó allí como el vocablo injurioso era lanzado como insulto a las tropas patriotas por los godos de intramuros. También observó que, en los fogones de las fuerzas revolucionarias, integradas por aquellos rudos hombres de nuestros campos, los poetas de la tierra y entre ellos, nada menos que Bartolomé Hidalgo, enaltecían la palabra gaucho al extremo de una copla patriótica, devolviendo el vocablo convertido en divisa, en un timbre de honor a quienes pretendían hacerlo insulto. De regreso a las tierras de su Salta natal, Güemes llamó gauchos a los integrantes de la caballería, en lugar de húsares o dragones. (Arruabarrena, 2012, pág. 46)

Hoy por hoy en Salta los gauchos son de Güemes, porque él se mantuvo firme en sus ideales hasta el final de sus días. Cuentan los relatos salteños que cuando Güemes fue herido le

ofrecieron salvarlo a cambio de que seda su lucha y le jure rendir honor a los reyes de España. El se niega y por ende muere, a partir de ahí la lucha quizá fue más encarnizada en su honor.

Después de la muerte de Güemes, los gauchos se alzan enfurecidos contra la ciudad de Salta porque saben que son los mismos salteños comerciantes los que ayudaron al jefe realista Olañeta a herir de muerte a Güemes en una emboscada.

Los gauchos entran en la ciudad enfurecidos, rompiendo todo a su paso cuando se enteran que toda la familia de Güemes está encarcelada luego de la designación de Cornejo como Gobernador quien representaba la revolución del comercio contra Güemes y como tal un traidor a la patria.

Su ira va mas allá que la razón, ellos solo quieren vengar la muerte de su líder *“Inmediatamente sonó un clarín tocando a degüello. La guarnición de Dragones se unió a la plebe y dio comienzo al saqueo y asesinato en casas y calles. Particularmente encono tuvo la acción contra Zuviría el cual, al no ser encontrado, se hizo destrozo de los bienes que no serían portados y lo demás cargado como botín. Estas tropelías continuaron durante toda la noche.* (Villagrán, 2015, pág. 73)

METODOLOGÍA: TÍTERES

“Los títeres seguirán viviendo al lado del hombre, como su sombra. Es el destino del títere. Nació con el hombre y morirá con él.” Villafañe (Dubatti, Filosofía del teatro: fundamentos y colorarios, 2010, pág. 60)

El trabajo con los objetos tiene otro proceso muy diferente que el trabajo con el actor mismo, para entenderlo, primero hay que tener en cuenta que todos los objetos son evocadores,

remiten a recuerdos, ellos hablan del estado de ánimo de la persona que lo posee, hablan de la situación en un momento dado, tiene que ver la ubicación y la combinación de ciertos elementos que los hace identificarse con uno mismo.

Veamos el caso de un barrio entero donde todas las casas son exactamente iguales, una persona al ingresar a cada una de estas casas, lo más probable es que al entrar, no se dé cuenta que son iguales, por como cada familia hizo su distribución de los objetos en el espacio. Quizá por eso, en este caso, el proceso de creación comenzó con la elaboración del títere, paulatinamente se fue creando una empatía y cariño por ese algo que poco a poco se convierte en alguien, quizá con algunas similitudes al hacedor, pero también con muchas diferencias, pero lo más importante es que no solamente es un muñeco creado por el actor, sino que más bien, es una extensión del actor que cobra vida y emana energía al espectador.

Podrecca solía referirse a la "metafísica del títere"; el muñeco llega a la imaginación y a la sensibilidad del espectador con más eficacia que el actor, es un vehículo estético impersonal, deshumanizado, que trasmite fielmente el mensaje que se le confía sin agregar nada de su cosecha. En el periférico de objetos Alvarado sostiene que en el teatro de objetos, el actor, es un manipulador quien, con intensa y emotiva fuerza externa, impulsa al objeto y realiza un montaje entre su propio cuerpo y el de el objeto. Hay millones de objetos que remiten a recuerdos y que, con solo verlos en escena, uno siente que algo se moviliza por dentro.

El espectador por su parte, se identifica rápidamente y se deja llevar por su mundo de fantasía, el disfrute es compartido tanto del espectador como del actor que se encuentra escondido atrás del retablo, y traslada la creación al muñeco, haciendo de su cuerpo un elemento funcional que ira de aquí para allá, en ese espacio reducido, con la mano levantada sosteniendo al

títere, con una pierna estirada tratando de alcanzar lo que se le cayó, y mirando a la otra actriz que se percata de lo ocurrido y entre las dos solucionan los problemas sin que nadie se dé cuenta, porque los títeres arriba, tienen vida propia, ellos continúan el espectáculo haciendo caso omiso de que debajo de ellos hay dos actrices que corren, se entrecruzan, rebelan, saltan, se ríen, se enojan entre ellas, pero nadie lo nota.

Detrás del retablo hay una disociación de lo que se está mostrando y lo que por debajo cada actor hace con su cuerpo, eso tiene que ver con el procedimiento propio de cada manipulador, cada uno, maniobra a sus muñecos de distinta forma, puede ser que uno haga exactamente lo mismo que el títere está haciendo, y otro que disocia las partes de su cuerpo con total naturalidad.

Se crea un código propio que solo entre los manipuladores se entiende, y el vínculo con los muñecos hace que cada actor manipule sus muñecos de tal forma, que solo ellos los manejan, no es que se cambian los muñecos de acuerdo a la comodidad, sino que se elabora toda una secuencia de acciones físicas por donde ellas se movilizan, haciendo que cada una, siempre maneje sus propios muñecos, son movimientos ya ensayados como una especie de coreografía.

Estas coreografías con los distintos objetos generan todo un mundo imaginario donde a menor economía de movimientos pero muy precisos, generan mayor imaginación, como es el caso de las mulas en el primer capítulo donde uno puede imaginar un campo lleno de mulas por doquier, mientras que por debajo, el manipulador no hace más que rotar un abanico para producir ese efecto.

Ahora la pregunta es ¿Cómo hacer para que un muñeco-objeto sea animado, y que pueda mantener al público atento? Para esto habría que tener en cuenta el aspecto técnico mediante ensayos y la conexión con el muñeco que decanta por sí solo. Trastoy y Sayas de Lima habla que

el desdoblamiento objeto-actor no es solo un objeto mecánico, producto de una técnica de manipulación, sino un elemento fundamentalmente emotivo. La presentación se convierte en un rito que posee en sí mismo la virtud de animar lo animado.

Técnica

Cada muñeco tiene una cadencia de movimiento distinta, movimientos, temperamentos, posturas. Para lograr estos movimientos, la postura de la mano es de una forma determinada, "el gauchito" tiene guantes en vez de mano para que el manipulador pueda introducir su mano y tomar los objetos (después de una gran siesta salteña siempre viene bien un matecito con pan casero), con la otra mano se maneja la cabeza y la boca.

Sonido

Si bien en esta escena no hay voz, que es uno de los aspectos más interesantes que ofrece el teatro de muñecos, se buscó una conexión del muñeco con la música, a través de la ejecución en vivo de un trío de músicos que interpretan la canción Baguala del guardamonte, que metafóricamente remite a la lucha del gaucho en contra de la opresión realista.

La belleza de canción tiene correspondencia con la belleza del muñeco y la armonía de sus movimientos, y así se pretende conseguir la ternura y al mismo tiempo la picardía.

Conexión

Una vez adquirida toda la técnica de movimiento se produce una conexión, cariño, por algo que es uno sin serlo. Como dice Trastoy y Zayas de Lima; *En todas las culturas y en todas las épocas el títere ha sido considerado un objeto mágico e inquietante porque simultáneamente puede evocar lo humano, lo divino y lo inanimado...los muñecos son encargados del dialogo y la*

pantomima expresa plásticamente un gesto, emociona a partir de su contemplación en silencio, mientras que la música y el narrador explican la secuencia.

La comunicación mediante gestos y miradas, que es todo un trabajo técnico que los manipuladores desde adentro del retablo pueden lograr, mantienen la atención en el movimiento, tal es así que hay un momento que el gauchito gira hacia el público para mirarlo, la luz acompaña a la cadencia del movimiento que crea ese instante mágico donde se instala la conexión músicos-manipuladores-títeres- espectador

Una generosidad de brindarle a ese algo una esencia para convertirlo en alguien.

El recorrido por el cual se tuvo que pasar; fue un proceso arduo que comenzó con la elaboración de los títeres, uno de ellos "el gauchito", sumamente detallado en el rostro y el pelo es real, un dato no menor por la carga energética que la actriz que manipulará el gauchito en esta escena, librará a ese títere. Es la atribución que se le da al muñeco articulado, de características humanas.

Se prosiguió con la elaboración de la ropa y los accesorios de los muñecos, y luego se crea la escenografía. Una choza con una lanza colgada con que los gauchos pelearon en la guerra.

Esta escena nació por la necesidad de contar una realidad que se vive aún en nuestros días, la lucha del campesino ante el avasallamiento del terrateniente. Para retratar esta lucha, se utilizó la canción del Cuchi Leguizamón "Baguala del guardamonte", con una idea de libertad.

El gauchito realiza varias acciones que no están porque sí, sino que son costumbres del salteño que hoy se mantienen en vigencia, tal como masticar **HOJA DE COCA**. El masticar (chajtar) coca es una tradición muy arraigada y cotidiana del salteño. En la antigüedad los incas consumían coca por sus propiedades contra la fatiga, un energizante natural que ayuda a resistir

el frío, el cansancio y la puna. Luego con la llegada de los españoles y su ambición de poder, obligaban a los lugareños a trabajar en las minas de Potosí veinte horas con poco o nada de comida pero si mucha hoja de coca porque se daban cuenta que así resistían más tiempo trabajando. *En el siglo XVI gastaban tanto, en Potosí, en ropa europea para los opresores, como en coca para los oprimidos.* (Galeano, 2013, pág. 68) Actualmente en Salta, la coca es utilizada en el cotidiano, a veces después de comer, se acompaña con "bica" (bicarbonato) y en muchos almacenes hay carteles colgados donde se lee: "Hay coca y bica".

La coca, planta sagrada, está estrechamente ligada a lo cosmogónico. Lo que gira en el espacio para predecir el destino. Lo que se incrusta en la boca abierta en la tierra para configurar la Corpachada (ritual ceremonial para bendecir semillas y homenajear a la Pacha) como expresión mágica de unidad cósmica. Además ella también acompañaba cuando se convocaba el Ayñi Ruway o Minga (ayuda mutua) (Cáseres, 2015)

CAPITULO 3: "LA RUSA MARÍA"

ESCENA 8 "Dr. CONSERVADOR"

Después de la presidencia de Roca, el indígena constituía la imagen de "la barbarie" en toda Argentina. Se considera que existió un discurso antes y después de la Campaña del Desierto (1879-1884) (Lagos, 2000)

En Salta como en todo el país, los sectores que dominaban política y económicamente eran los terratenientes, veían al aborígen como un salvaje que ya no se tenía que matar sino que se tenía que domesticar para servirles de mano de obra barata.

Una forma de "domesticación" era a través de la religión a cargo de misioneros franciscanos; otra forma era a través de la dependencia obligada casi esclavizada.

Los aborígenes coya de Salta se salvaron del exterminio por tener antecedentes como trabajador desde tiempos coloniales, gracias a eso Salta actualmente tiene gran variedad de costumbres ancestrales y coloniales (eurindia)¹. Pese a la imposición del catolicismo, a la idea de educación que consistía en eliminar la esencia originaria en los niños aborígenes y de los centros sanitarios para que se alejen de las prácticas chamánicas, el aborígen se mostró reacio a perder sus costumbres.

El sistema de contratistas para conseguir esa mano de obra esclava funcionaba de dos formas, al no poseer los coyas el título de propiedad de sus tierras el terrateniente le cobraba arriendo por vivir y cultivar allí, para pagarlo eran obligados a ir a la zafra o era el comerciante que los iba endeudando con mercaderías y para saldar esas deudas tenían que ir al ingenio.

¹ Arrubarrena habla del término "Eurindia" es el nombre de un mito creado por Europa y las indias, pero que ya no es de las Indias ni de Europa, aunque esta hecho de las dos". Pp31 como por ejemplo **El carnaval** que es un ritual relacionado con el tiempo de lluvias, la alegría de la gente, con el desenfreno y la permisión de romper con la normas de conducta que se mantienen en la sociedad debido al desentierro del diablo (pucllay). De Europa viene la tradición del corso-, combinado con elaboración de mascararas, y bailes autóctonos. No puede faltar el jugar con agua, harina, papel picado, la bebida ni mucho menos la música en las "carpas" o también denominado "carnaval carpero"

Con poder legal, respaldo político y de la policía los contratistas sometían a los pueblos coyas, llevándolos a la zafra amparados en la mentira y el engaño. El trabajo era pagado con vales que prácticamente les servía para sobrevivir de una manera muy precaria.

El zafrero comenzaba su trabajo a las 5 de la mañana y terminaba a las 6 de la tarde, hachando y pelando caña sin descanso, apenas con poco de agua y casi sin comida, durmiendo él y su familia bajo las inclemencias del clima. Este riguroso sistema de trabajo era causa de mortandad, para tapar estas muertes, los señores terratenientes inventaron la leyenda del "familiar" que aun se escucha, un demonio que se alimenta de hombres para mejorar las cosechas.

En la película la Zafra (Demare, 1940) describe la crudeza de la vida en la zafra:

Cardoncito de la loma,

Me voy pal cañaveral

Como si yo no supiera

Que allá se apriende a llorar.

Prisioneros de la tierra (Soffici, 1939)

La gente al año siguiente no quería regresar, pero estaban obligados, por las deudas y porque sus tierras no eran sus tierras.

Además, los coyas dejaban sus terrazas de cultivo prácticamente abandonadas para ir a trabajar a la zafra, con el tiempo estas se cayeron, y en su caída arrastraron la potencialidad

productiva de estas familias ya que cuando regresaban de la zafra no tenían terrazas donde cultivar.

Les crearon la necesidad y luego los reemplazaron por maquinas.

¿Qué pasó con esta cultura después de 500 años de sometimiento? ¿Que estará quedando de aquella cosmovisión y aquel pensamiento antiguo? (Ulises de la Orden, 2004)

METODOLOGÍA: MONÓLOGO

Hablamos del mundo real como el mundo que habitamos pero que a su vez nadie lo conoce objetivamente hablando ya que cada mirada es un universo totalmente distinto donde entra a jugar los conocimientos adquiridos, la cultura, posiciones filosóficas, etc. Este mundo real es receptado por las personas cada una con una mirada independiente de las demás, que asimilan lo que ven y procesan la información de modo que la visión de este mundo real se convierte en la visión del mundo posible único y diferente a cualquier otro mundo posible.

Esa realidad cotidiana puede ser modificada, con un tipo de realidad del acontecimiento al respecto Carolina Cismondi en (Pitt, 2013) expresa: *“Aquellos momentos de ruptura de lo cotidiano –nacimiento, muertes, separaciones, cambios de país, accidentes etc.- y reconocer como la experiencia excede el lenguaje, como hay un resto vital que no puede ser dicho y que, sin embargo, nos habita completamente. Y esa experiencia , de lo real que no es acontecimiento en sí mismo sino ese vacío ante el cual uno se enfrenta al no poder nombrar genera movimientos en la propia percepción ampliando la mirada del sujeto sobre sí mismo y los demás. La angustia aparece cuando la experiencia desarma al sujeto del control significativo sobre sí mismo pero en*

ese desarme... aparece una nueva mirada más compleja, que permite también un accionar y una vuelta al mundo más enriquecida.

La visión de este mundo posible y único se relaciona con la percepción que cada uno tiene de su persona, ya que la única forma de conocerse uno mismo es comparándose y relacionándose con el mundo externo.

De esta manera los hacedores apostamos con esta exposición a construir un espacio singular que de un modo simbólico sensibilice al público y produzca una inquietud que movilice tanto al hacedor como al espectador a modificar los dispositivos que tenemos asimilados como reglamentarios, sin saber que son normas de conducta establecidas por sectores de poder dominante.

Me permito a afirmar que tanto los dueños de la tierra como los marginales expresan su visión del mundo desde el conocimiento de sí mismos y de la naturaleza, escuchamos en el monólogo del Dr. Conservador la cruda realidad.

Gustavo García encarna el personaje del Dr. Conservador, el monólogo que él interpreta está tomado de fragmentos de discursos reales de terratenientes salteños de la época (Lagos, 2000).

Se hace un análisis de la sociedad salteña de los años 30 – 40 con una trama solo en apariencia extravagante, porque pone en evidencia el actuar del común de las personas y la sociedad en general de una manera cruda que refleja el absurdo de una sociedad que está inmersa en el caos y el desorden inhumano; tal es el caso del personaje de Doctor Conservador que tiempo atrás estuvo dando un discurso y defiende su comportamiento, su moral mientras que después se lo ve participar de los placeres carnales que el mismo en su discurso abomina.

El Doctor Conservador pone en manifiesto la mísera situación de la sociedad de la época, sumergida en las apariencias.

La degradación del patriotismo y del heroísmo encarna un hombre inmoral como es Doctor Conservador, símbolo de la degradación producida por la sociedad en su estado puro. Por consiguiente heroísmo invertido, el esperpento se reduce a un disturbio de lo heroico y a un triunfo de la mediocridad.

El mensaje pacifista contra los impuros y herejes, la idea de que los poderosos manejan a los hombres y mujeres degradadas buscando su beneficio y no el bien común, así como que la superioridad genera marginalidad: pobreza, prostitución, maldad en una palabra.

Alienación (por el hambre, por la guerra, por el concepto del honor, por la prostitución el absurdo (el nulo respeto a la vida y muerte humanas por parte de una sociedad cegada, la falsedad e hipocresía de los valores establecidos)

Refleja una realidad histórica totalmente ajena al modelo romántico. Donde se visualiza claramente la imperfección física: El Dr. Conservador es jorobado, usa bastón porque apenas se mantiene en pie con evidencia de temblores en su cuerpo

ESCENA 9: "EL ARMENOVILE"

Para las décadas del 30' y 40' en Salta las diferencias se hacían notar. Habían lugares de exclusividad para una aristocracia orgullosa y rica como el "Club 20" al que para entrar se debía reunir una serie de normas, tener un apellido de renombre, pertenecer a la clase alta, tener ciertos títulos y nivel, ser de piel clara, tener ojos verdes o azules...etc. Además el comité realizaba una votación para admitir a un nuevo socio mediante un manejo de bolillas que si tocaba una negra, negaban el ingreso.

Otros lugares en cambio eran abiertos a todas las clases sociales, entre ellos los cabaret eran los más concurridos. El cabaret de la "Rusa María" era el de mayor renombre, en el se congregaban políticos de todas las banderas, "respetables señores", gobernantes, en él siempre había un espacio acogedor y privado para los ciudadanos de más alto nivel pero también para hombres de todas clases sociales desde truhanes hasta trabajadores padres de familia, que llegaban a ahorrar todo un mes para poder asistir a "las fiestas de la Rusa".

El cabaret de la "Rusa María" era una casa de tolerancia, esta denominación está relacionada con que en la pacata sociedad salteña de los años 30-40, las señoritas debían marchar virgen al casamiento, para lo cual, los novios debían guardar su compostura frente a la familia de la futura esposa y saciar sus apetencias sexuales en el cabaret de la "Rusa María", hasta concretar la luna de miel. También era muy común que los muchachos jóvenes debutaran sexualmente y luego continuaran frecuentando el establecimiento.

Tal era la necesidad de la existencia de estas casas de tolerancia que la prostitución estaba legalizada y controlada. Las prostitutas tenían su libreta sanitaria y debían acudir mensualmente a un control médico.

El verdadero nombre de la RUSA MARÍA era María Greinstein, y su profesión, si bien era muy conocida, nadie se atrevía hablar de ella. En verdad la sola mención de su nombre traía a la mente masculina de aquellos años la imagen de Venus o afrodita (Cornejo).

En el libro "los que no alcanzan" (Yarade, 1979) describe a la Rusa María como una mujer de Polonia que viene a América con el fin de mejorar su situación económica y con el sueño de ser costurera, el que no alcanzó debido a que su compañero la obligó a prostituirse y es así que comienza su nueva vida. Todo esto puede estar relacionado con que en 1930 existía una

organización de trata de blancas "Tzi Migdal" que engañaba a jóvenes judías polacas con el cuento que les iban a conseguir novio (Noé, 2008)

El Armenovile era uno de los cabarets más reconocidos de la Rusa, era el lugar estratégico para disfrutar de distintos placeres como la "cumparsita", el tango, "variete", el amor mentido, la bebida, etc. Por eso (Noé, 2008) se refiere a la Rusa como una institución que trae la modernidad a Salta, encontrando en ese rincón aromas franceses, curvas femeninas exóticas de todos puntos cardinales, música y artistas de vanguardia para la época.

Las pupilas, que la sociedad llamaba "las locas" llegaban a la Argentina desde Europa, se alojaban en el lujoso "Tabaris" y de inmediato pasaban a una especie de adiestramiento previo en Salta. Cada pupila en el cabaret bailaba tango con un guapo o pendenciero. Si bien en esa época estaba mal visto que las mujeres bailaran tango, dentro del cabaret todo estaba permitido.

Cuando la Rusa notaba que la clientela decaía y las cosas no andaban bien económicamente, daba fiestas privadas a las autoridades del gobierno, personas influyentes, comerciantes conocidos, profesionales adinerados. Arreglaba el establecimiento con muchas luces, pagaba de su bolsillo a las mujeres y hacía grandes fiestas para promocionar "El Armenovile". (Yarade, 1979)

La Rusa María era más que cuarentona en los años treinta. Atilio Cornejo describe a la Rusa como una figura regordeta con facciones ajadas bajo un verdadero emplasto de cremas y cosméticos que semejaban una máscara brillante del teatro griego, sonreía con una enorme boca bordeada de carmín oscuro, aplicado como marco de su reluciente dentadura postiza. Amable, siempre sonriente y presta a satisfacer cualquier capricho de sus clientes, llenaba el salón con su moviediza presencia solucionando cualquier disturbio entre calaveras o ebrios, mientras que sus morrudos guardaespaldas acechaban prestos a dar el golpe decisivo.

El cabaret permaneció dando sus "servicios" a la sociedad salteña hasta el año 1962, fecha en que la prostitución paso a ser ilegal y por lo tanto las actividades del cabaret fueron prohibidas.

Una madrugada de 1963 cundió la noticia de la muerte de la "Rusa María". Todos los hombres salteños sintieron el impulso de ir a darle el último adiós, pero las formalidades sociales y el qué dirán hizo que absolutamente nadie fuera a su sepelio. Su fama no existirá más que en el silencio de los recuerdos de quienes la conocieron.

Para esta época la hipocresía reinaba en Salta, y el miedo a decir las cosas que sucedían fue usado a favor de los sectores pudientes para crear una ciudad con normas a su favor.

Joel Candau en su libro destaca que para conocer realmente a un hombre como a un pueblo es necesario saber lo que esconden, lo que se calla por alguna razón y que el recuerdo tiene estrategias para esquivar ciertos acontecimientos que perturban: *"la verdad del hombre es lo que oculta, el hecho de ocultar es también su verdad. En la relación que mantiene con el pasado, la memoria humana es siempre conflictiva, repartida e incluso desgarrada entre una solana y una umbría: está hecha de adhesiones y de rechazos, de consentimientos y de represiones, de aperturas y de cierres, de acepciones y de renunciamientos, de luces y de sombras o, más simple, de recuerdos y de olvidos. El recuerdo tal como se revela en toda totalización existencial verbalizada nos hace ver que la memoria es también un arte de la narración que compromete la identidad del sujeto y cuya motivación primera es siempre la vana esperanza de conjurar nuestra ineluctable decadencia"*

Ya lo dijo (Soriano, 2010) en su libro "Rebeldes, Soñadores y fugitivos" refiriéndose al salteño: *"La Rusa María es una leyenda en Salta y seguir sus huellas era una tarea pretenciosa.*

Había que describir caras nunca vistas, gente jamás fotografiada, y ambientes que han desaparecido de la ciudad”:



Ilustración 12: "Rusa María" (foto: Juan Carlos Sarapura)



Ilustración 13: "La Rusa María" (foto: Juan Carlos Sarapura)

METODOLOGÍA: MUSICAL

Se busca representar las acciones de manera extravagante: La Rusa María está totalmente recargada de elementos saturados como el maquillaje, los artículos como pulseras, aros, anillos, collares olores empalagosamente dulces, movimientos desvergonzados.

La rusa María engaña a sus clientes por el acento extranjero, en el que arrastra las erres y cambia las es por las íes.

La dislocación ambiental; el monólogo del Dr. Conservador es realizado en la puerta del "Armenovile".

Los héroes clásicos son desmitificados, se rompe con el romanticismo y se pone en evidencia a una sociedad que hasta ese momento se encontraba envuelta en ornamentos, decoraciones y embellecimientos que están lejos de la sensatez, y hace un destape no con el despojamiento de estos elementos, sino más bien haciendo una sobrecarga absurda y grotesca de estos, poniendo énfasis en la sin razón que se encuentra en las acotaciones.

No hay redención posible para los personajes, todos están condenados a una existencia miserable, arrastrada y vil.

La actriz Carolina Beltrán encarna el personaje de la "Rusa María", canta un tango compuesto por Mariano Salazar y Gabriel Espinoza (2015) acompañada en vivo por los músicos.

Luego del canto hace el ingreso el guía que ubica al público con su narración en la época de la muerte de la Rusa María y relata la soledad en que transcurrió su sepelio. Luego de esta intervención se entabla una discusión atemporal entre la Rusa fallecida con el Dr., Conservador, donde esta le reprocha su hipocresía que le impidió ir a su entierro.

CAPITULO 4: "LOS POETAS"

ESCENA 10: "EL BODEGÓN":

La historia relatada muchas veces es inexacta pero eso también habla de responder a una manera de estar en el mundo y a una apuesta identitaria.

En la vida cotidiana el contar, el transmitir, siempre estará sujeto a algunos rasgos de la memoria condicionados por la vida cotidiana y las motivaciones de grandes artistas y poetas que han tratado a Salta con grandeza, como Juan Carlos Dávalos, Jaime Dávalos, Ariel Petrocelli, Cuchi Leguizamón, Manuel J. Castilla, Cesar Fermín Perdiguero, Eduardo Falú, J. J. Botelli, Benjamín Toro, Neri Cambronero, Hugo Aparicio, Aguerman, Vagualero Vásquez etc.

También, por músicos como El payo Solá, Chaqueño Palavecino, Juan Carlos Saravia, Los Fronterizos, Cantores del Alba, Daniel Toro, Los Huairas, Canto 4, Los Izquierdos de la Cueva, Jorge Rojas, Los Tequis, Perro ciego, Cuchi Leguizamón, Chalchaleros, Los Nocheros, Mariana Carriso, La legua, Terma González, Federico Maldonado y muchos más.

La música se constituye en un enredado entramado de sentidos; opera en las prácticas culturales de los salteños como elemento socializador y al mismo tiempo juega un papel muy importante para su identidad.

Esta costumbre musical en la cotidianidad del salteño tiene que ver con la integración social, con el compartir en familia, las reuniones familiares son frecuentemente acompañadas de guitarreadas y canto. Esta herencia cultural asegura la reproducción de memorias fuertes.

La mayoría de los salteños siendo "changos" adhieren a esta herencia como una tradición protomemorialista o memorialista, que quiere decir que el legado se produce sin que se lo propongan, a veces mucho antes de poder hablar ya tienen la herencia apropiada.

Salta es cuna de cantores, poetas, músicos, en su sangre generación tras generación van sembrando la semilla que hace que las nuevas descendencias amen la música. Esta tradición musical sería entonces con términos de Candau: tradicionante; porque para que la tradición sea transmitida y recibida en la actualidad, debe estar de acuerdo con el presente del que se extraerá su significación.

El acto de memoria que se manifiesta en el recurso a la tradición consiste por lo tanto en exhibir , inventándolo si es necesario "un pedazo de pasado tallado a la medida del presente"; de tal suerte que pueda ser una pieza del juego identitaria (Candau, 2001, pág. 119).

La música que se toca en las carpas, peñas, reuniones familiares y de amigos es la chacarera, la zamba, el escondido, el gato, el grito desgarrado de la baguala, el sentir apenado de la vidala. Esta música tiene un sentimiento muy profundo ligado a la tierra, desde el hombre anterior, interior que se lleva en la sangre de la sangre. Esta música es parte del alma de la montaña. Como la milonga y el tango de la pampa.

El Cuchi Leguizamón habla de la música y luego de la zamba:

"Estoy harto de vivir en la discordia humana. Me produce una gran satisfacción ver una vieja en el mercado tarareando una música mía. Una vez venía bastante enojado con todos estos inconvenientes que tiene la vida, y un changuito (muchachito) pasó en bicicleta, silbando la Zamba del pañuelo. Entonces lo paré y le pregunté qué es lo que silba: -No sé; me gusta y por eso lo silbo-, me contestó. Ya ves, ésa es la función social de la música" (Leguizamon, 2015)

El pañuelo en la zamba, es el tercer personaje que facilita la comunicación de la pareja, el criollo es temperamentamente tímido por naturaleza, aprovecha el pañuelo para expresar sus sentimientos y para entenderse con su pareja. (Leguizamon, 2015)

LOS POETAS pululan en Salta, la inspiración llega de noche cuando todos duermen, ellos prefieren soñar despiertos, en una época donde los faroles de la calle eran a vela y solo estaban prendidos hasta las 10 de la noche, y todo está cerrado.

El poeta camina por las calles de tierra enfangadas y desiertas, hasta encontrar una peña abierta, al entrar se encuentra con aquellos pensadores que tampoco pueden dormir reescribiendo el pasado en vista de cosas nuevas, imaginando historias futuras. Charlan y tocan en un lugar mágico donde la musa inspiradora flota en el aire. La luna hace lo suyo, irradia su máxima energía creadora mientras que el bodegón los acuna, acoge, los menea y embriaga.

Nacen canciones como: "Balderrama" escrita por Manuel J. Castilla y música del "cuchi" Leguizamón, "Carpas de Salteña" por Payo Sola, "La López Pereira" una de las más viejas, compuesta en 1901 por el músico Artidorio Cresseri, "Zamba de mi esperanza" escrita por Luis Profili oriundo de Mendoza, esta canción fue prohibida por la dictadura militar, pero Jorge Cafrune haciendo caso omiso la cantó, pocos días después muere atropellado con altas sospechas de ser el régimen quien lo provoca. Esta canción también fue muy cantada por los Chalchaleros en su repertorio, "la Cerrillana" letra y música Marcos Tames y Abel Mónico Saravia, "Salta es una mujer" de Raúl Palma, "La Salamanca" letra y música Arturo Dávalos, "Plaza 9 de julio" los Chalchaleros.

Y así se festeja hoy en Salta tanta poesía, tanto enamoramiento, invadiendo constantemente festivales como el de la empanada, del poncho, del vino, de la humita, etc. o fiestas patronales en cada pueblo del interior salteño, día de los poetas, en las fiestas de iruya, en el inti raymi, etc

METODOLOGÍA: HAPPENING

Aquí el espectador participa, rompe las fronteras puramente espectatoriales para pasar a formar parte de la obra. El lugar de espectador se quiebra y opera un desdoblamiento a partir del cual deviene partícipe, artífice y observador al mismo tiempo. El espectador contempla, pero a su vez es contemplado y registrado, y es esta operatoria la que posibilitaría que parte del happening pueda desarrollarse (Ferla, 2008, pág. 26).

El trabajo en conjunto se fundamenta en la relación entre todos los miembros del grupo tanto actores, como técnicos y músicos y la relación del grupo con el espacio, tratando de encontrar una energía en común, con la finalidad de encontrar la musicalidad orgánica entre los actores en armonía con la puesta en escena y las luces. Se trabaja con un proceso profundo de atmosferas, logrando una conexión energética.

En esencia, todas las emociones son impulsos para actuar, planes instantáneos para enfrentarnos a la vida que la sociedad nos ha inculcado. La raíz de la palabra emoción es *motere*, del verbo latino "mover", además del prefijo "e", que implica alejarse, lo que sugiere que en toda emoción hay implícita una tendencia a actuar (Goleman, 1999, págs. 24, 25).

La escena está compuesta por:

Los músicos interpretan una zamba y una chacarera, ellos son: Gabriel Espinoza, Matías Martínez y Mariano Salazar.

Al son de la música en vivo, el conjunto folclórico de la academia "El Salteño" bailan virtuosamente y con mucho entusiasmo y alegría los temas. Este momento está abierto a la intervención del público.

La escenografía está compuesta por una mesa de tipo bodegón donde los músicos están sentados tomando vino y comiendo empanadas salteñas.² Además hay tres braseros distribuidos en el patio.

El fuego es un viejo amigo del hombre, sus brasas son mi país, sus llamas esas mariposa fugitiva, la luz, la fe... ¿por qué Jaime? porque la luz para mí es la intención de sublimación, de todo lo esencial que hay en nuestro mundo, los troncos se queman pa' dar luz, no se queman solamente pa' dar calor, tal vez la finalidad diría (Aráoz, 1946)

Completa la escena un cuadro del señor del milagro³

²Hablar de empanadas salteñas para el salteño, es como hablar del mate para el argentino; pegan bien a cualquier hora, si es de día, tarde o noche. Los puestos de las señoras en la calle sacian la necesidad de los comensales transeúntes en el acto, ellas con sus fuentes grandes de recado van armando las empanadas con un repulgue minucioso y preciso que le da el acabado perfecto al bocado más deseado del salteño y de los turistas conocedores. Es adecuado hablar de la armonía del recado, que tiene en cuenta una tonalidad verde de la cebolla, blanca y amarilla del huevo, rojo del pimentón y con minucioso cuidado del marrón de la carne para no ensuciar. La melodía que se emplea para su preparación con los ingredientes exactos que envuelven el paladar con una sazón tan peculiar que provoca una sensación de confort insaciable. Su tamaño delicado y pequeño acompañado de carne cortada con cuchillo y cada papita cortada diminutamente perfecta, hacen de esta la comida predilecta por el salteño. Las empanaderas por aparte preparan una salsa picante que le da el toque final a la especialidad de la casa. Estas depositarias de memoria, son verdaderas guardianas calificadas para transmitir las recetas ancestrales a su descendencia, cuidando y protegiendo los secretos que hacen que su preparación sea única y especial.

³La creencia religiosa en la actualidad toma otra forma bajo el amparo de **LA FIESTA DEL SEÑOR Y LA VIRGEN DEL MILAGRO** se cuenta que en 1692 ocurrió un terremoto en Salta y en la ciudad de Esteco. La leyenda popular cuenta que las personas de Esteco eran personas egoístas, usureras y malvadas, por tal motivo Dios los castigó haciendo que la ciudad se hundiera y desapareciera después de sufrir un terrible terremoto. Los habitantes de Esteco quedaron enterrados para siempre, mientras que en Salta la gente decidió sacar al Señor del Milagro en una procesión alrededor de la plaza, y cuando los terremotos se disiparon los salteños hicieron un pacto de fidelidad. El pacto de fidelidad consiste en la "Pascua Salteña" el cual van a misa por 9 días y al final el 15 de setiembre de cada año realizan una procesión en la ciudad recordando ese acontecimiento. Año tras año esta fiesta se hace cada vez más popular y congrega cientos de miles de personas que viajan del interior para presenciar la procesión. Este acontecimiento sumamente importante para el salteño ocurrido hace por lo menos 400 años, es vivido con gran fervor religioso, que se impone a la gran mayoría de los habitantes salteños, el acontecimiento es fuerte, masivo, pese que ocurrió hace mucho tiempo con una probabilidad de ser cada año más grande ocupando una dimensión importante en la identidad del salteño, produciendo un sistema organizado de pensamientos y de gestos.

SEGUNDA PARTE

MEMORIA EXPLICATIVA DEL PROCEDIMIENTO

Musa, recuérdame las causas de estos acontecimiento” (Virgilio, La Eneida)

La travesía intelectual y emocional emprendida para realizar este trabajo está íntimamente ligada a determinadas circunstancias en mi historia de vida, que paso a relatar en orden cronológico, aunque bien sepamos que estos procesos no son nunca lineales, sino más bien implican avanzar y retroceder para poder volver a avanzar.

Año 2013:

Si bien resulta difícil precisar el momento, identificar la chispa que encendió una pasión, el punto de partida de este trabajo quizás haya sido el día que, con Mariano Salazar, mi pareja, visitamos la casa de Gasper, una de las atracciones turísticas de Carlos Paz. Se trata de un recorrido guiado dentro de una casa subterránea, donde la Ley de Gravedad parece ser burlada por efectos visuales. La propuesta de entretenimiento es ciertamente interesante, sin embargo, la presentación del contenido, por parte de los guías, es deplorable. Los guías son adolescentes que, con pésima dicción, repiten un guión a toda velocidad como para terminar con la tarea lo más pronto posible, sin ganas ni convicción. A la salida, pensamos en mil posibilidades para intervenir el espacio y nos quedó resonando la idea de hacer un “Museo Teatro” en Salta, puesto que Mariano es salteño y un apasionado de su historia.

Febrero 2013

Mi compañero y yo decidimos formar una familia e instalarnos en la ciudad de Salta. Llegué aquí con un hijo en el vientre y un bolso desordenado y lleno de ideas para mi trabajo final. Al principio el tema me parecía inabarcable por lo vasto. No es que ahora haya dejado de serlo; simplemente, al obligarme a reducir la mira, he priorizado algunas líneas que estimo son más interesantes y profundas que si me hubiera abocado a todas las inquietudes que se me presentaron inicialmente.

En los primeros meses en mi nuevo hábitat, me aboqué a estudiar la historia de Salta y a retomar la bibliografía de la Carrera de Teatro, en particular leí sobre Eutonía, Barba, Dubatti.

Mayo a Octubre 2013:

Nació mi hijo, Kay. Cumpliendo a tiempo completo mi función de madre de un bebé, lo único que podía hacer era seguir avanzando en la lectura. Redacté el pre proyecto de mi Trabajo Final.

Noviembre 2013:

Presenté el pre proyecto en la Facultad y consulté a mi asesor Daniel Maffei que me orientó en algunas líneas que debería seguir. Sus aportes fueron muy valiosos.

Año 2014, primer semestre:

Proseguí las indagaciones en biblioteca. Aunque lenta, esta etapa me permitió descubrir otros sentidos que necesitaba desarrollar. Necesitaba conocer, o al menos aproximarme, a la trama de significaciones que la comunidad salteña ha ido tejiendo sobre su historia e identidad. Así, gracias a Alicia Camardelli llegué a un autor fundamental para este trabajo, Joel Candau. Su libro "Memoria e Identidad" me orientó, entre otras cosas, para elaborar el formulario de la encuesta.

Julio/ Agosto 2014:

Apliqué la encuesta a informantes clave. Una vez que identifiqué respuestas recurrentes en el material de encuesta, cerré la tarea de encuestar y comencé a analizar las 30 encuestas relevadas. Paralelamente al análisis de datos recurrentes y emergentes en el material empírico, fui registrando y guardando en distintas carpetas conceptos, notas, ideas que se me presentaban súbitamente y otras que surgían en la interacción con mi compañero.

Septiembre 2014:

En esas interacciones decidimos armar el guión en torno a cuatro ejes. Dos de ellos referidos a hitos cruciales: el de la fundación y el de la guerra de la independencia. Los otros dos retratan personajes identificatorios y emblemáticos: la Rusa María y los Poetas. En torno a esos cuatro ejes o capítulos, iríamos desarrollando el guión de todas las escenas.

Octubre 2014:

Emprendí varias tareas, a saber. El armado del *Stop Motion*; horas y más horas de lectura en la biblioteca buscando información sobre la vida calchaqui; y diversas creaciones para el Museo. La primera de ellas fue un títere tallado en goma espuma al que le adherí mi propio pelo y vestí con ropas típicas del gaucho salteño. Luego continué con las montañas y con varios muñequitos de alambre que recubrí de chala de choclo. Para las casas, armé una estructura de papel a la que adherí piedras con silicona, pinté con tinta china los uncus y las vasijas, armé los andenes y la maqueta sobre una mesa grande recubierta de papel periódico y completé los espacios con arbolitos, animales, etc.

Noviembre/Diciembre 2014:

A finales de noviembre comenzamos todas las noches a sacar las fotos para la *Stop Motion*. Contábamos con un slider, una cámara, un pampa prestado por Emmanuel Moscoso que tiene una productora de cine, y el apoyo de Álvaro Sanmillan, un amigo también del ámbito del cine. Era la primera vez que empleaba este tipo de técnica, la disfruté y aprendí mucho. Mariano y Alvarito ya tenían experiencia y me iban guiando. Es un trabajo de mucha paciencia y precisión. Yo movía milimétricamente cada muñeco, así ellos lo enfocaban y tomaban la foto, luego movía de nuevo y ellos tomaban otra foto. Procedimos así hasta obtener 1777 fotos para la animación que dura tres minutos y medio. A partir de la elaboración del trabajo grupal fuimos desarrollando estrategias que resultaron de gran utilidad. Estrategias que se consolidaron como aprendizajes

Enero del 2015: Vacaciones con la familia. Recreo de Tesis.

Febrero/Marzo 2015:

Comencé la redacción del documento de este trabajo y a hacer los trabajos manuales que necesitaríamos en las escenas, por ejemplo, el mapa mesa que consta de una tela en donde pinté una parte del mapa de América del Sur situando a Salta en el medio.

Por otra parte, Mariano y yo nos dedicamos a la escritura del guión.

Abril 2015:

Encaramos la indagación sobre la guerra gaucha. Mariano escribió la escena y yo me dediqué a averiguar primero cómo eran los trajes españoles de esa época para luego confeccionar dos trajes para los actores.

Mayo 2015:

El 15 de mayo organizamos la filmación de la escena "Emboscada". Citamos a todos a las 9 a.m. El grupo de los técnicos partió a San Lorenzo para armar los equipos mientras que yo me quedé con los actores para los últimos retoques en vestimenta y maquillaje.

Mariano Salazar fue el director; Álvaro Sanmillán Roberts, director de fotografía; Fefo Elfo, sonidista; Gustavo García, actor; Matías Martínez, actor; Gustavo Garanods, foquista y yo, estuve a cargo de la vestimenta, los efectos especiales y Cristina Camardelli preparó el catering.

A la semana siguiente viajamos a Córdoba para consultar a mi asesor de proyecto final Daniel Maffei, y contarle mis avances.

Junio/Julio 2015:

Confección de los dioramas para el mapa mesa: casitas, iglesias, etc. y de las mulas de papel con el "Uluncha"; personaje de gauchito al estilo de Mafalda pero salteño. Ubiqué a su creador, Luis Gorosito y le pedí permiso para usarlo en el museo, a lo que aceptó gustoso. Producción de ideas y bocetos para la escenografía del "Puerto Seco".

Por su parte Mariano se reúne con un amigo músico para componer el tango de la "Rusa María" que será cantada en vivo y también para ensayar todas las canciones a incluir en el repertorio del Museo.

Julio/Agosto 2015:

Todos los días sábados nos reunimos con los actores para los ensayos. En la escena "Las mujeres espías" Gustavo García representa el papel del Teniente, y yo el de Mariana. Tomé el guion del libro "La patria de las mujeres" de Elsa Drucaroff, a quien previamente pedí autorización para usar uno de sus diálogos. Accedió a condición de que su nombre sea

debidamente citado. Luego ensayamos "El Dr. Conservador", diálogo tomado y adaptado de un discurso de Roca y de terratenientes de la época (Lagos, 2000).

En agosto comencé un taller "Cómo se hace una tesis" y mi profesora, Fernanda Herrera, me aconsejó incluir dentro del Corpus una "memoria explicativa del procedimiento" que narrara lo que fue sucediendo en todo el proceso.

Además retomé las clases de Folclore, actividad que me fue de gran utilidad para diseñar y coser mi vestimenta, como así también sirvió para conocer un hermoso grupo de compañeras de baile, a quienes invité a participar del museo para la escena "El Bodegón".

Mariano grabó un video del movimiento del cielo salteño a ser proyectado en la escena "Monumento a Güemes". Con cartapesta, hizo el cerro que oficia de fondo del Monumento. Se contactó con unos artistas que han hecho toda una maquetaría con muñecos de plomo como gauchos, españoles, personas etc. que aceptaron exponer su obra de arte dentro del museo. (Con el tiempo decidimos sacar esta escena de la obra).

Septiembre 2015:

Más ensayos. Esta vez con Carol Beltrán, actriz y cantante, para el papel de la "Rosa María". Además, ensaya con los músicos puesto que ella cantará en vivo.

El 14 de setiembre Fabiola Vilte me invita al espacio Catadores de teatro para exponer mi punto de vista sobre "Teatro e Historia" y también dar a conocer mi proceso de investigación de la obra "Sagta Museo Teatral".

Octubre 2015:

El plazo para la presentación del proyecto finaliza el 15 de octubre del corriente año, por ello las producciones adquieren un ritmo vertiginoso. Es el momento de filmar el pre estreno de la obra, para enviar a los jurados de la Universidad Nacional de Córdoba.

En paralelo con la ayuda de Alicia Camardelli y Cristina Camardelli fuimos corrigiendo el material teórico para mandar conjuntamente con el video de la obra a los jurados.

Una reflexión final. Intentar producir algo de real valor, para mí misma y para los demás; un trabajo que justifique mi oficio, que otorgue sentido a mi vocación, es el deseo que me mueve. Y al releer todo lo escrito advierto que el retrato de la identidad de los otros, como el de nosotros mismos, será siempre inacabado y que las miles de palabras acá escritas no encuentran su punto final, sino puntos suspensivos...

<p><i>caballo relincha y se para imponente en dos patas. El conquistador parece que reluce en la noche.</i></p>	
---	--

GUÍA

Buenas noches, mi nombre es Mariano tengo el agrado de ser su guía que va a acompañarlos en un viaje por el tiempo.

Reviviremos algunos de los momentos más importantes, momentos que han dejado huellas en nuestra sociedad. Y conoceremos algunos personajes destacados de la historia de esta hermosa provincia. Sean bienvenidos a la historia viva de Salta. Acompañenme por favor

“ CALCHAQUI”

Técnica: TEATRO DE OBJETOS

Duración: 7 minutos

GUÍA dirige a los espectadores hacia el MAPA que está en una mesa y se ilumina gradualmente con vista al público. Se observa pintada una parte del sur de América. Tiene fichas que serán agregadas y movidas por el GUÍA que se encuentra atrás de EL MAPA MESA con vista al público.

GUÍA

*Acomódense, vayan poniéndose los mas peticitos adelante, los más altos atrás.
Nuestra historia comienza con las comunidades de los valles...*

Aumenta la iluminación sobre CALCHAQUI (cacique de los Anguingastas dentro de la parcialidad Diaguita-Calchaqui) marioneta tamaño humano manipulado que levanta la cabeza y en sus manos tiene un poncho deshilachado.

CALCHAQUI

Yo les voy a contar lo que sucedió

GUÍA

¡Calchaqui! ¿Qué paso?

CALCHAQUI

Son tiempos duros

GUÍA

Cuéntenos

CALCHAQUI

El hombre blanco llego, vino por nuestras tierras, por nosotros

Juan Calchaqui, en sus manos aprieta con fuerza la flecha.

La flecha fue el llamado a la guerra y todos los pueblos de los valles la recibieron.

GUÍA

Una flecha fue enviada a todos los pueblos y quienes aceptaban les ponían una marca o una pluma.

CALCHAQUI

117 Caciques se unieron a la lucha

GUÍA

Tuvieron un gran ejército

CALCHAQUI

Sembramos terror en los pueblos de los blancos

GUÍA

El ejército de la confederación arrasó con los pueblos de Córdoba del Calchaquí, Cañete, y Londres

CALCHAQUI

El tiempo pasaba y más soldados de armadura llegaban. El fuego de sus armas fue demasiado para mis hermanos que lentamente cayeron y algunos prefirieron matarse antes de ser esclavos.

GUÍA

Cuentan que las mujeres de las comunidades de los Quilmes se tiraban desde acantilados antes de dejarse atrapar para ser sometidas.

CALCHAQUI

Las montañas y los ríos de nuestros valles sabrán contar de los antiguos, el hombre blanco no podrá borrar nuestro mensaje.

GUÍA

¿Calchaquí cuál es el mensaje?

Juan Calchaquí fue el líder más importante que tuvo la confederación Diaguita-Calchaquí, cuando él muere, la confederación comienza a desmembrarse y los españoles empiezan a ganar más territorio.

Sonidos de guerra, espadas, gritos.

El guía comienza a mover las fichas. Son una especie de casquitos que llegan a Salta desde Santiago, Tucumán, Esteco.

Mientras tanto en 1582 el gobernador del Tucumán Hernando de Lerma va a organizar una expedición fundadora va a salir con vecinos de Santiago del Estero, Tucumán y Esteco hacia los valles de Salta y van a fundar la ciudad de Lerma en el valle de Salta

El guía agrega el mapa, casas, iglesia, cementerio, acabildo.

¿Por qué fundaban un poblado acá en los valles? Por una necesidad de comunicarse entre los poblados españoles con las ciudades que se estaban construyendo en Potosí y en Lima las grandes urbes de la colonia española. Los valles de Salta eran el pórtico hacia los caminos del alto Perú y el Perú

Sonido de campo: pájaros chalchaleros (zorzales) y reinamoras, grillos, mosquitos, sapos. Al viento se lo escucha suave entre las hojas de los árboles. Se oye una acequia no muy lejana.

Los primeros 100 años de los pobladores de Salta van a ser durísimos, ya que la población al estar fundada en medio del pantano, en medio de ciénagos marrones había una cantidad extraordinaria de mosquitos, eso llevaba a epidemias sumado a los animales feroces y a las constantes embestidas de los pueblos originarios. La vida fue durísima.

En 1700 cuando prácticamente esta derrotada la confederación Diaguita-Calchaquí. El comercio va a florecer con materia prima y sobre todo las "mulas" que tienen que llegar al Potosí y al Perú.

Salta va a ser un punto estratégico ya que está en la puerta a los caminos que llevan al alto Perú y al Perú. Entonces Salta en ese momento va a ser reconocida por su "puerto seco" y las mulas que han sido criadas en la parte del litoral van a hacer su último engorde en Salta.

En Salta se va a desarrollar la feria de mula más grande del mundo por esos momentos. Feria que va a recibir mercaderes de todos los rincones.

Esta feria va a hacer que Salta tenga un crecimiento impensado, comienza a verse ya casas de dos plantas, con balcones, van a verse iglesias mucho más grandes que las anteriores.

El guía agrega más elementos al mapa

Y este crecimiento que logra tener Salta por el comercio de mulas produjo una clase dominante de comerciantes y terratenientes que podía darse lujos al igual que las ciudades más grande como Lima, Potosí, Sevilla, Madrid, podrían darse el lujo de viajar constantemente a Europa y enviar a sus hijos a estudiar. Cosa que no se lo podía dar el resto de la gente como: el mulato, los negros, los criollos, el gauchaje y todo el resto de la población que trabajaba para ellos. Este apogeo es el momento histórico conocido como "El puerto seco".

El guía se dirige al kamishibai y se esconde atrás.

"EL ARRIERO"

Técnica: kamishibai

Duración: 4 minutos

La escena representa un lugar con vasto horizonte donde se ve la silueta de las montañas a la distancia, sopla el viento, se escucha el grito de los grillos crepitante y constante. Los músicos comienzan a tocar "Doña Ubenza" en instrumental

Por la cordillera va de su pago para Perú el ULUNCHA⁴ montado en su CABALLO, él esta arreando una tropa de MULAS, las maletas rumbean adelante, marcha con pesadez.

Sonido: a lo lejos aúlla una raposa, huye volando un pájaro del nido, y bruscamente un búho visionario chista su agrio chillido nuevamente el viento halado silba y de repente los cardones macabros en la árida ladera se alzan como enormes candelabros de un olvidado culto de quimera.

ULUNCHA

*¡Virgen Santa, cumbre arriba y cumbre abajo he andado, nieve y arena he comido, ampárame en despoblado!
"Permite que vuelva a ver pronto mi casa, mi pago, mi familia y mis hermanitos tal cual los he dejado".*

Como un estruendo las mulas relinchan. Alertan al ARRIERO.

ULUNCHA

¡Vamos Mulitas que la noche nos agarra!

Vuelven a relinchar las mulas y siguen trepando la montaña hasta perderse.

ACTO 2 - LA GUERRA GAUCHA

"MUJERES ESPÍAS"

Técnica: ACTUACIÓN

Duración: 4 minutos

^{4 4} En Uluncha es una caricatura de un gauchito salteño creado por Luis Gorosito. Esta caricatura se publicaba en historietas cómicas en el diario el tribuno.

El GUÍA lleva a los espectadores al espacio MUJERES ESPÍAS donde se observa la sala de una casa de 1800 con dos actores: Mujer Espía y el Teniente.

GUÍA

En 1810 en Buenos Aires comienza la revolución, los ejércitos españoles van a bajar desde el norte pero de Salta no van a pasar

Se ilumina el espacio escénico y el TENIENTE se acerca a MUJER ESPÍA con una mirada insinuante

TENIENTE

Como puede ser una novia tan bellamente inspiradora y ¡ya está atormentada! Porque su prometido la espera en Lima y que no puede viajar a casarse por culpa de las republiquetas en anarquía

MUJER ESPÍA

Teniente, las cosas que están sucediendo nos afectan a todos terriblemente, no hace falta que me consuele, ¡me sé cuidar sola! ¿Acaso cree que porque soy mujer no veo las cosas que están sucediendo? Los rebeldes los tienen a mal traer aquí, y usted me dice me quiere ayudar con mis asuntos ¡por favor!

TENIENTE

Señorita confíe en mí, los rebeldes no saben lo que les espera.

MUJER ESPÍA

Como quiere que confíe en usted Teniente, si me está prometiendo cosas que no va a cumplir...y que no quiere efectuar. Yo no creo que usted quiera que me vaya. Y los rebeldes ¿Que les espera? ¿Acaso el Coronel Castro tiene planes de avanzar hacia el Sur?

TENIENTE no contesta y MUJER ESPÍA abre su delicado abanico de nácar con gesto desfalleciente.

TENIENTE

¿Se siente mal señorita?

MUJER ESPÍA

Creo que sí...necesito sentarme.

Mujer Espía retrocede hasta los sillones

MUJER ESPÍA

Es que aquí hay poco aire y hace mucho calor

El teniente la toca y sus ojos la miran con deseo, Mujer Espía aprovecha la situación.

MUJER ESPÍA

Pienso que he sido muy dura con vuestra merced. Es esta situación, me tiene tan intranquila, yo admiro su fortaleza y su capacidad de resistir sin miedo ante esas bestias que se arremeten sin pausa. El que calla otorga, teniente. Es propio de un líder como usted. No me lo diga si no puede pero sepa que me alegro y me tranquilizo. De modo que me siento tranquila al saber que nuestro Coronel Castro se prepara para incursionar hacia al Sur.

TENIENTE

Me alegra ver que he logrado infundirle esperanzas señorita Mariana, aunque sus esperanzas también me ponen triste. Envidia al caballero que la arranca de nosotros y la espera en Lima, lamento que nuestro pronto triunfo signifique su partida.

MUJER ESPÍA

¿Al menos podré verlo en otra velada? Teniente niega con la cabeza ¿Pero será tan pronto, teniente?

TENIENTE

¡Ay, qué joven tan impaciente!

Decepcionada cerró bruscamente el abanico.

TENIENTE

Pues escuche y póngase bien de una buena vez: una hora antes del amanecer, en la madrugada del 25, el Coronel Castro saldrá en expedición hacia Guachipas.

MUJER ESPÍA

¿Otra pequeña partida que sale al monte? Teniente... por favor... ¿Para que la vuelvan a desbandar los gauchos en la primera emboscada?

TENIENTE

Usted es injusta señorita. Ellos conocen el terreno, nosotros no tanto. Pero vea esta vez es diferente...saldrán 400 hombres con el propio Coronel a la cabeza ¿Entiende?

Mujer Espía le regalo una mirada de alivio y admiración

TENIENTE

...pero silencio, por favor, lo que he dicho es un secreto... Considérelolo un homenaje a su belleza y a su amistad.

MUJER ESPÍA

Aprecio infinitamente su confianza y su caballerosidad, teniente. Ha logrado realmente tranquilizarme.

TENIENTE

Ahora si me disculpa debo atender al resto de los invitados

Cuando el teniente se va, Mujer Espía se abanica se dirige a una columna, y mira hacia una proyección.

"EMBOSCADA"

Técnica: CORTO

Duración: 4 minutos

Se proyecta una filmación: EMBOSCADA.

Graficas en fondo negro (sonido de caballos, trotes, respiración agitada): "Por conocer el terreno como la palma de su mano; por manejar el caballo con la misma destreza que maneja el lazo y la lanza; y por sentir la libertad como el viento entre sus manos... el gaucho va a la lucha sin temor".

El TENIENTE corre despavorido por el monte, se tropieza varias veces y mira hacia todos lados con terror en su cara. El TENIENTE llega a un claro en el monte donde se encuentra con un SOLDADO. Los dos se ponen espalda con espalda y dan vueltas frenéticamente. Escuchan galopes de caballos, gritos de los gauchos INFERNALES golpeando sus guardamontes. Todo se calla y oyen el paisaje sonoro del monte.

TENIENTE

Soldado ¿Dónde está el resto de la cuadrilla?...

El SOLDADO se encuentra paralizado. El miedo lo enmudece.

Soldado ¿Dónde está el resto de la cuadrilla?

Los ojos del teniente español recorren las laderas boscosas que se elevan a su izquierda y derecha. En su espalda esta el soldado expectante al igual que el Teniente dispara y el tiempo se hace eterno.

SOLDADO

Teniente... Son demonios venidos desde el mismísimo infierno!!!

Un lazo apresa al SOLDADO y arrastrado se pierde en el monte. Los gritos del SOLDADO son desgarradores. La lluvia brillaba todavía en los arbustos reverdecidos. Mariposas blancas, deslumbrantes, aletean junto a El TENIENTE. Vuelven a escucharse los gritos de los GAUCHOS. El TENIENTE tiembla y observa con terror al monte.

"EL GAUCHO"

Técnica: TÍTERES

Duración: 4 minutos

Se enciende la luz que ilumina el rancho del GAUCHITO. El rancho tiene un alero y un patio.

Suena una vidala: "vidala para mi sombra" el GAUCHITO seba mate

El GAUCHITO prende un cigarro, mete hojas de coca en su boca. La PAISANA aparece con el poncho en sus manos. El GAUCHITO sale a su encuentro al patio, se pone el poncho, le da un beso a la PAISANA y se abrazan. Camina hacia el caballo, se para en frente del HIJO poniendo su mano en el hombro, le hace un cariño. Sube al caballo. La PAISANA le da un pañuelo blanco al GAUCHITO, se pone el pañuelo y se va. Su familia lo despide con tristeza.

El público es guiado por un pasadizo que antes de llegar al otro patio observa en la pared un dibujo del "familiar" (mito de un diablo que se come a los peones en la zafra)

ACTO 3: "LA RUSA MARÍA"

Se observa un gobernador de los años 1940

DR. CONSERVADOR

Técnica: MONOLOGO

Duración: 6 minutos

DR. CONSERVADOR

Señores terratenientes, empresarios, autoridades eclesíásticas, amigos:

Nada grande y duradero se conquista en el mundo cuando se trata de la libertad de los hombres y el engrandecimiento de los pueblos, sino a costa de supremos esfuerzos y de dolorosos sacrificios que hoy en día dan frutos, como la llegada del ferrocarril que ha traído tanto bienestar a Salta consolidando la unión y el imperio de la paz.

Podríamos pagar al indio con un salario, pero no es costumbre dárselos en dinero, ni ellos lo exigen; al contrario exigen artículos de consumo para vestirse, como el sombrero, la manta, el pantalón, el poncho; sin fijarse en calidad, sino en el color llamativo; y para su trabajo el cuchillo, el machete y el hacha; para sus vicios la coca, el tabaco, el licor de caña o la chicha; para su alimento la carne y el maíz; y para las indias abalorios y chucherías colorinches de ínfimo precio y trapos o lienzos gruesos para envolverse ellas y sus guaguas.

En su propio territorio hagámoslo trabajar al indio en cortar madera, en hacer carbón, ladrillos y tejas; en sembrar cebada, trigo, alfalfa y otras mil cosas de poco costo pero muy remunerativo para la Nación, de esta manera colonizaríamos Salta como se ha colonizado toda la América del Sur. Sabemos que el indio no necesita más que trabajo sistemático, alimentos y vestido, bajo una vigilancia permanente y bien armada; así Salta vendrá a ser una nueva ciudad culta en permanente crecimiento económico pasando a tomar un lugar preponderante dentro de la Nación Argentina.

Este es un pueblo joven, con tierra fértil, mujeres hermosas que pasean por la plaza. Un clima privilegiado y un lugar con grandes hombres honrados y con principios como ustedes con vastos conocimientos económicos e industriales que han venido esta noche a relajarse después de un gran día de trabajo.

Es así que agradezco cordialmente su presencia y agradezco también la protección de la Divina Providencia que nunca se invoca en vano. Espero disfruten de la velada. Acompañenme por aquí señores.

EL ARMENOVILE

Técnica: MUSICAL

Duración: 10 minutos

El Dr. CONSERVADOR lleva a los turistas por un nuevo espacio en donde encuentran una escenografía de casas en relieve y en lo alto se observa el ARMENOVILE con luces difusas, y un aroma a perfume francés. Se observa una alfombra roja aparece la RUSA MARÍA, que se arregla y sonríe. Por encima se encuentra la fachada del ARMENOVILE (el cabaret más reconocido de la Rusa)

RUSA MARÍA

Buenas noches

DR. CONSERVADOR

Hola Rusita, acá te he traído unos amigos

RUSA MARÍA

Sean bienvenidos al Armenovile

DR. CONSERVADOR

Este lugar es hermoso ¿Por qué no les cuentas a mis amigos como es que llegaste a tener todo esto?

La Rusa cambia de expresión, se detiene y luego retoma

RUSA MARÍA

Bueno...yo soy de Polonia, viví hasta los quince años en mi ciudad natal luego nunca más regrese allá, perdí contacto con todos mis parientes a excepción de mi hermana que vive en Buenos Aires. Allá en Polonia soñaba con estudiar corte y confección, me encantaba como vestían las señoras de alta alcurnia y yo quería ser así. En esa época conocí a un hombre que era paisano mío. Yo típica niña enamorada lo seguí hasta América jajaja. Bueno después poco a poco el amor se volvió odio porque yo soñaba con casamiento y una máquina de coser en cuanto llegáramos a América. Pero él Jaime tenía otros intereses para con migo. Apenas llegamos a América me puso a trabajar en un bodegón y me dijo que no debía mezquinar mi cuerpo si es que eso ayudaba a vender más bebida, sin contar en los golpes y las amenazas. ¡Claro! Como yo no tenía a nadie acá, me fue muy difícil regresar pero sí recorrí varias provincias, Mendoza, San Juan, Santa Fe y Rosario. ¡Cuánto andar y cuánto perder en los caminos! Poco a poco perdí los sueños. Y me olvidé de la máquina de coser. Con decirles que ahora no sabría qué hacer si tuviera una. Ahora que podría comprármela.

Comienza a sonar un tango en vivo. Se encienden las luces de las habitaciones en contraluz, se ve a mujeres que desfilan moviendo las caderas, bailan en los balcones, el ambiente de fiesta invade todo el edificio. El lugar está iluminado como si fuera un árbol de navidad. Una pareja baila mientras que las pupilas están dispuestas a satisfacer cualquier capricho de los clientes la RUSA MARÍA comienza a cantar:

RUSA MARÍA

*Yo soy la Rusa María
Si quieres salir de farra
Mi boliche es el mejor
Con las mejores mujeres
finos servicios para un gran doctor.*

*No se preocupen señores
que puertas pa `fuera
nada lo sabrá*

*cuidaremos de su imagen
si su dinero queda en mi cajón*

*Hay Salta cuanta prosperidad
Con mis burdeles
Llegó la diversión
Las chicas con libreta sanitaria
Palangana y espadol (bis)*

*Cruza por calle Mendoza
De negro gabán el Sr. Gobernador
Mira que cruel el destino de Buenos Aires
Llego la intervención.*

*No pecare de soberbia
Pero aquí en la ciudad
la que manda soy yo
el quilombon de la Rusa
se convirtió en una institución*

*Hay Salta, ciudad pacata
Con esta intervención
Se arruina la función
O acaso no se acuerda comisario
Que con migo debuto*

*Hay Salta, ciudad pacata
Con esta intervención
Se arruina la función
Las chicas han perdido la alegría
Maquillaje y el calzón.*

GUÍA

Los cabaret de la Rusa, desbordaban de lujo, de mujeres hermosas y de los más variados espectáculos. Era un oasis donde los placeres se podían hacer realidad, pero nada es para siempre, una intervención de Buenos Aires llevo a Salta, las wisquerias, los cabaret, las prostitutas pasaron a ser clandestinas. La Rusa en banca rota y sola murió. Tres personas fueron a su entierro, tres personas nada más.

RUSA MARÍA

¡Señor gobernador! ¿Acaso usted no ha ido a mi entierro?

Dr. CONSERVADOR

Es que yo estaba en Buenos Aires Rusita, atendiendo asuntos importantes de la provincia

RUSA MARÍA

Pero me estás diciendo que no me llevaste una flor a mi tumba

Dr. CONSERVADOR

Porque mis compromisos no me lo permitieron

RUSA MARÍA

Pero ¿Que estabas haciendo ese día?

Dr. CONSERVADOR

Buenos Aires, reuniones con políticos...muchos...

RUSA MARÍA

Me estas mintiendo mira que te conozco hace muchos años

Dr. CONSERVADOR

Por eso nunca te he mentido Rusita hubiese estado presente con una flor

RUSA MARÍA

No será que estabas con la Clotilde en la iglesia ¿no? Jajá porque este le daba la sotana al cura así como lo ven

Dr. CONSERVADOR

No es cierto

RUSA MARÍA

¿Sabes lo que sos vos?... un pollerudo eso sos vos

Dr. CONSERVADOR

¿Un pollerudo? Y vos sos u u una PUTA

GUÍA

Vamos que se arma

RUSA MARÍA

¡Me dijo puta!

Los morrudo se levantan y defienden a la Rusa

ACTO 4: LOS POETAS

"EL BODEGÓN"

Técnica: HAPPENING

Duración: 15 minutos

GUÍA

Los años 50 y 60 floreció en Salta una generación que dejó huellas profundas en nosotros. La tierra y el mensaje de vida de los antiguos se hicieron baguala y zamba.

Fue una revolución cultural que fusionado con los medios de comunicación de la época trascendió fronteras llegando a todos los rincones del mundo.

Esta generación nos ha dejado nuestra forma de vivir, de festejar y de sentir.

Comienza la música, un grupo de bailarines baila mientras el público participa comiendo bailando y tomando.

(Voz en off) JAIME DÁVALOS

Nadie la para ya, no pueden detenerla ni la calumnia, ni el boicot, ni nada, este es un continente de aventura, que a los aventureros se los traga, le sube por la sombra despacito y el ojo codicioso le socaba. Vendrán los desahuciados de la tierra buscando sus riquezas legendarias hasta que un día en una sola greda se confundan las lenguas y las razas.

América animal de leche verde, por la gran cordillera vertebrada hunde el hocico austral bajo del polo y descansa en su fuerza proletaria.

Camina hacia la luz, lenta y segura con el polen de sol en las entrañas y su destino torrencial fijado está en el tiempo por la vía láctea el hambre, la violencia, la injusticia, la voluntad del pueblo traicionada no harán sino aumentar su rebeldía, no harán sino apurar en sus entrañas el hijo de la luz, que viene a unirnos en una sola espiga esperanzada.

Porque América, tierra del futuro, igual que la mujer vence de echada

GUÍA

Bueno espero que les haya gustado este recorrido si desean pueden regresar observar, en los cajones de allí hay poemas y canciones si quieren leer, pueden regresar a ver los muñecos, las puestas de este pequeño gran museo dedicado a Salta y sus personajes, hasta aquí llegue, muchas gracias.

FIN

ESPACIO CULTURAL Dr. HOLVER MARTÍNEZ BORELLI

Función y Usos

Dirección de Arte y Cultura

Taller de Teatro

Salón de Artes Plásticas

Tipología

Antigua casa familiar de una planta construida en el siglo XVII.

Fue vivienda y oficinas públicas.

Organización de dos patios consecutivos con habitaciones a su alrededor.

Construcción mixta de: Adobes, piedras y adobes, cubierta de tirantería de maderas y tejas.

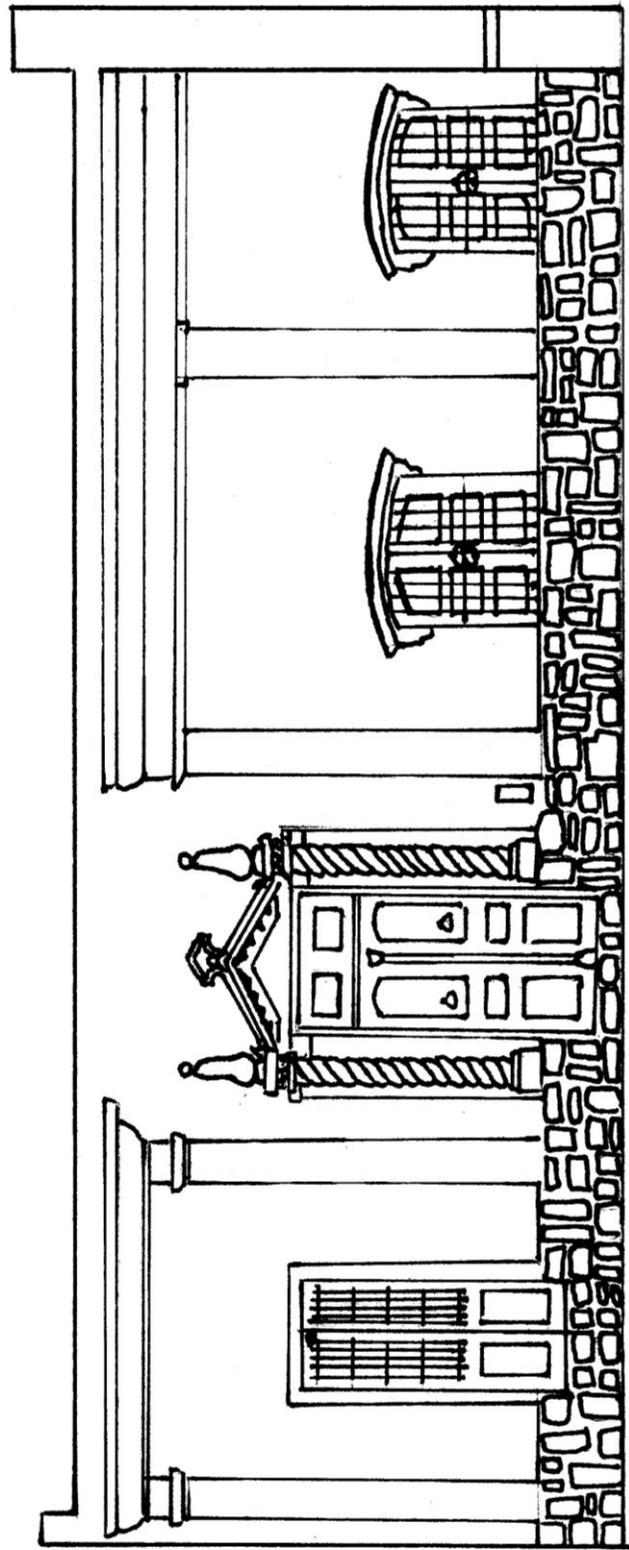
Carpintería de maderas rústicas (Ibañez, 1994)

Ubicación

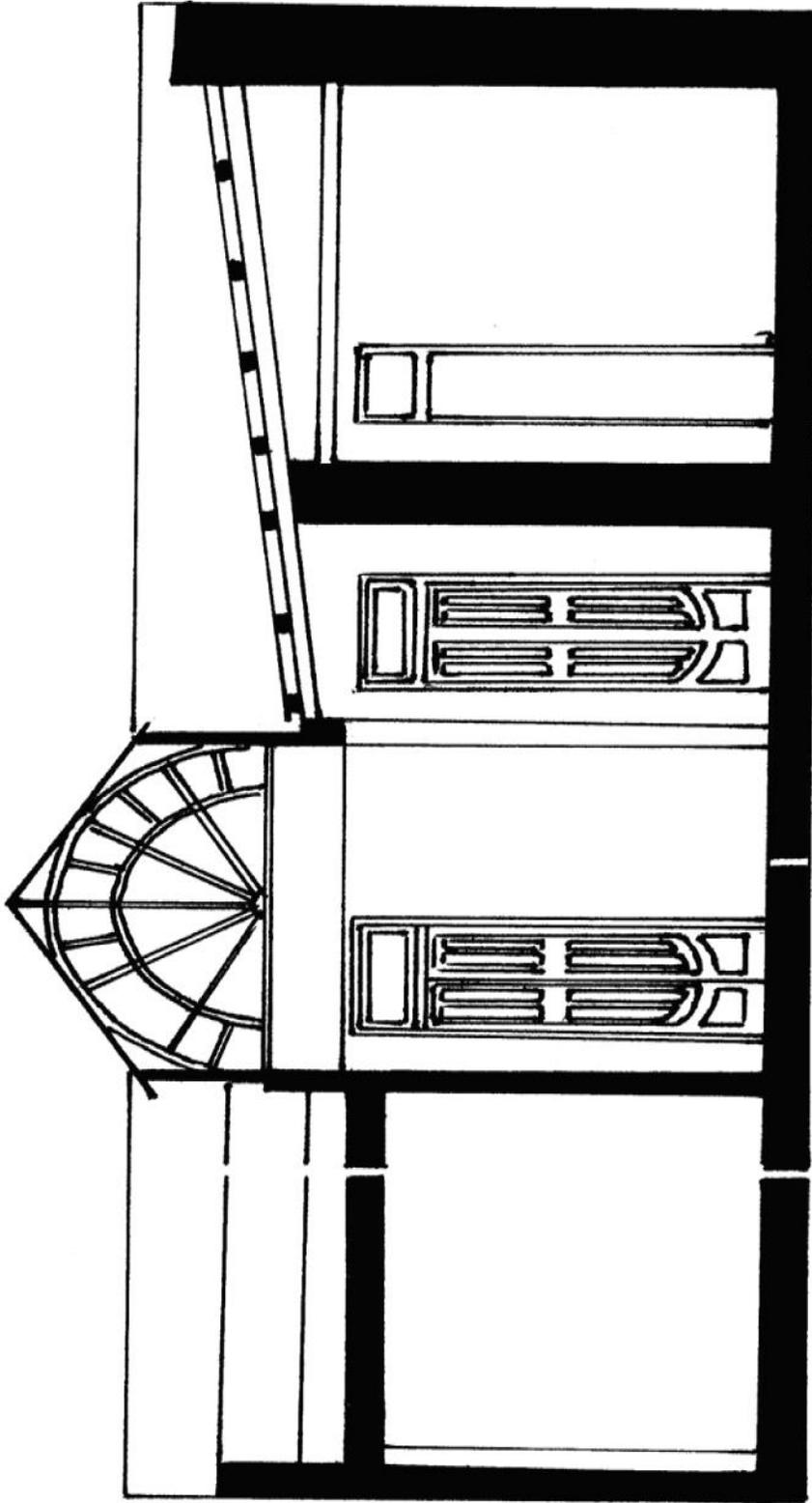
Calle Alvarado 541 Ciudad de Salta

Superficie

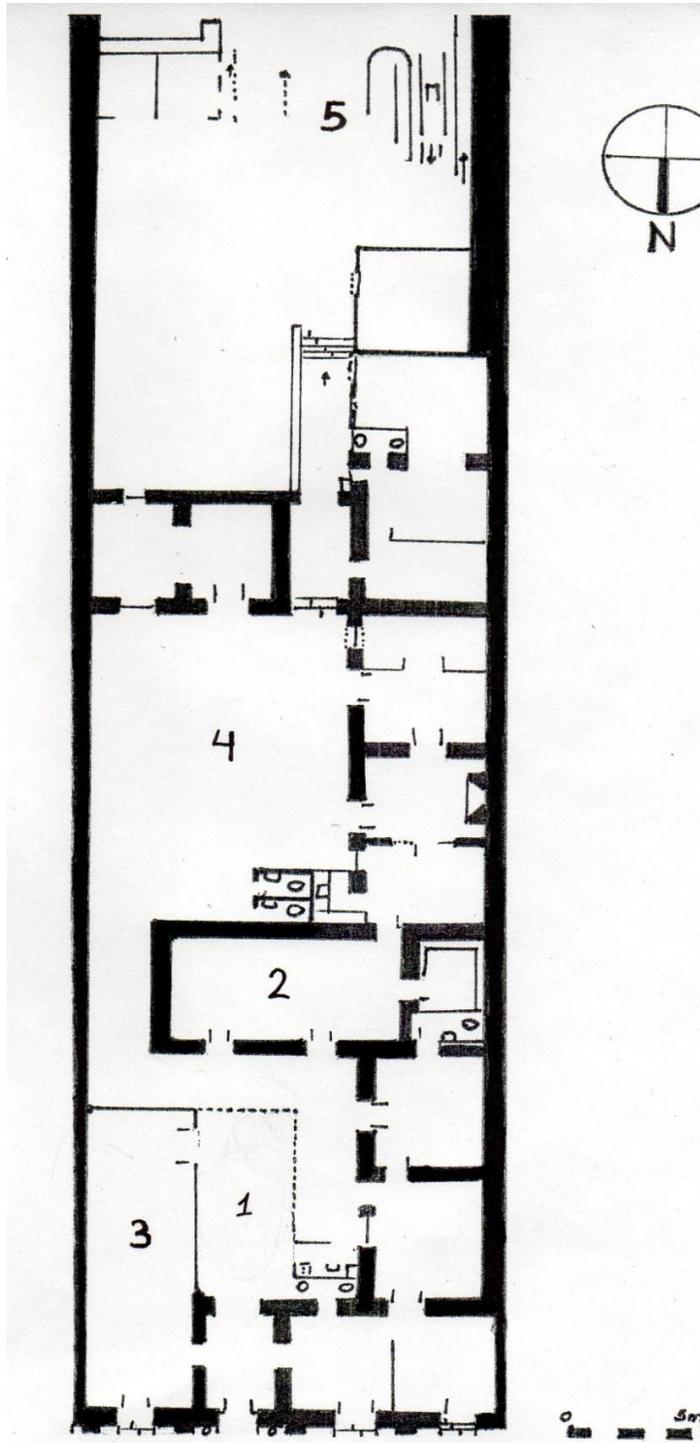
599 m².



FACHADA



CORTE



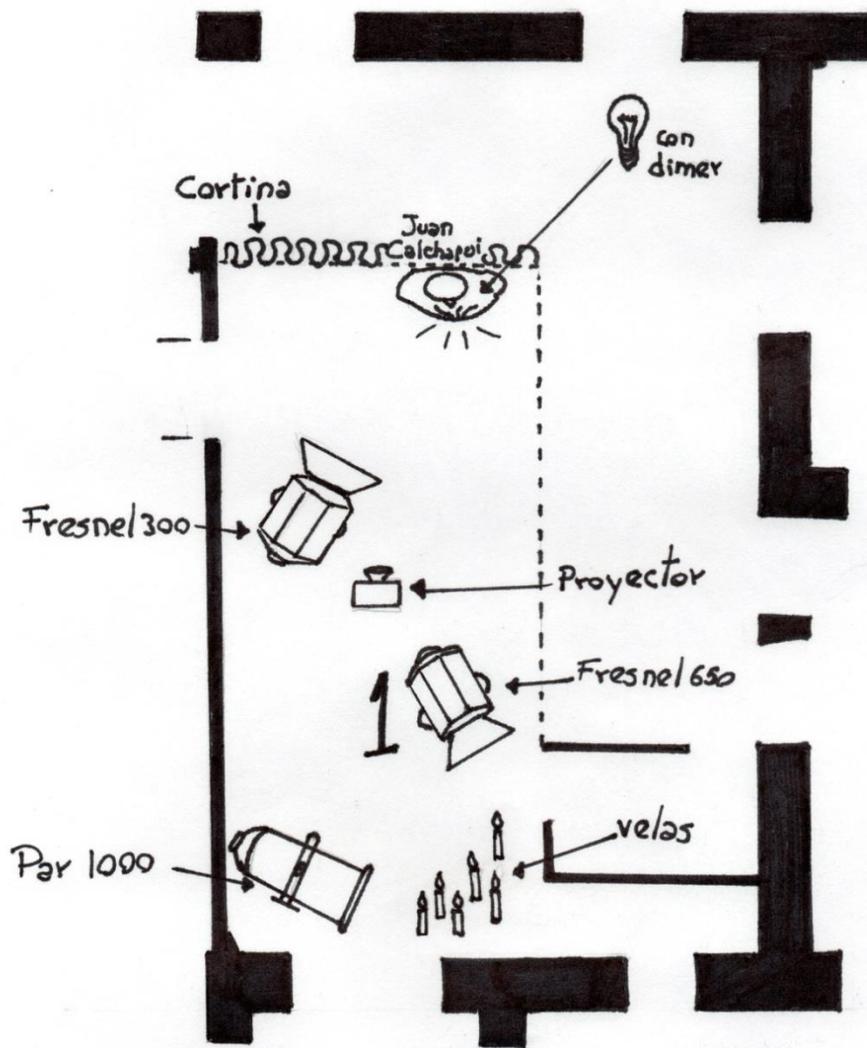
**Vista de las salas del Centro Cultural Dr. Holver Martínez Borelli
Con la numeración de los espacios donde se desarrollarán las escenas**

PLANTA DE LUCES

ESPACIO NÚMERO 1

Escena 2: Juan Calchaqui

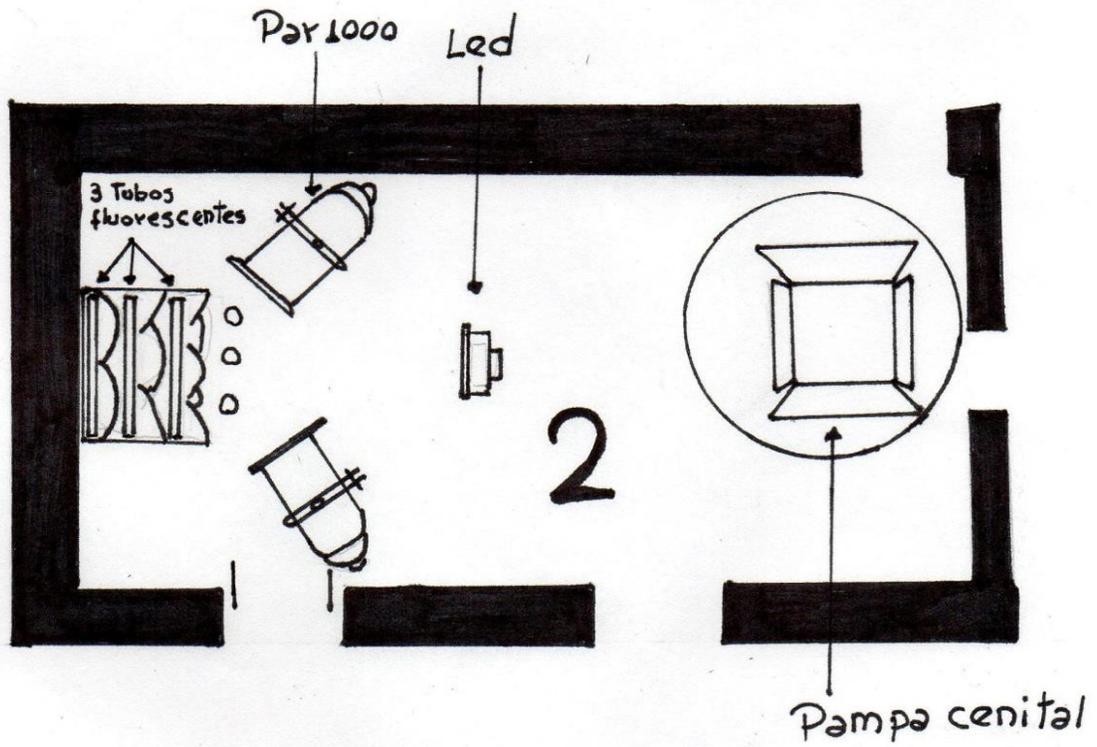
Escena 5: Mujeres espías



ESPACIO NÚMERO 2

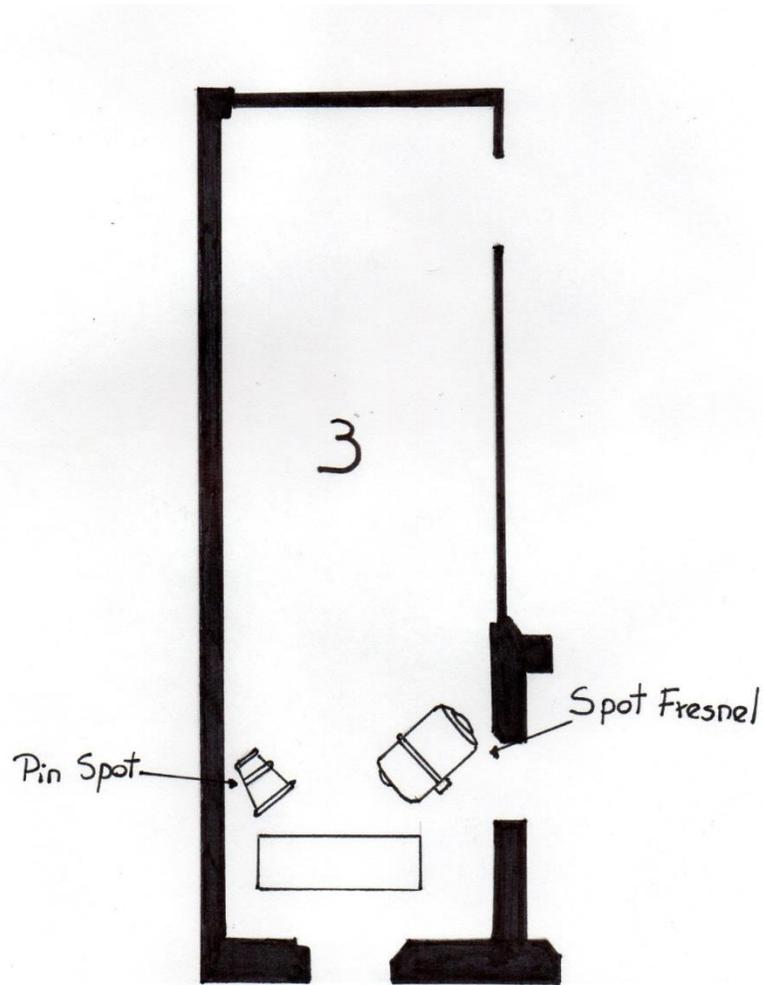
Escena 3: Mapa mesa

Escena 4: Kamishibai



ESPACIO NÚMERO 3

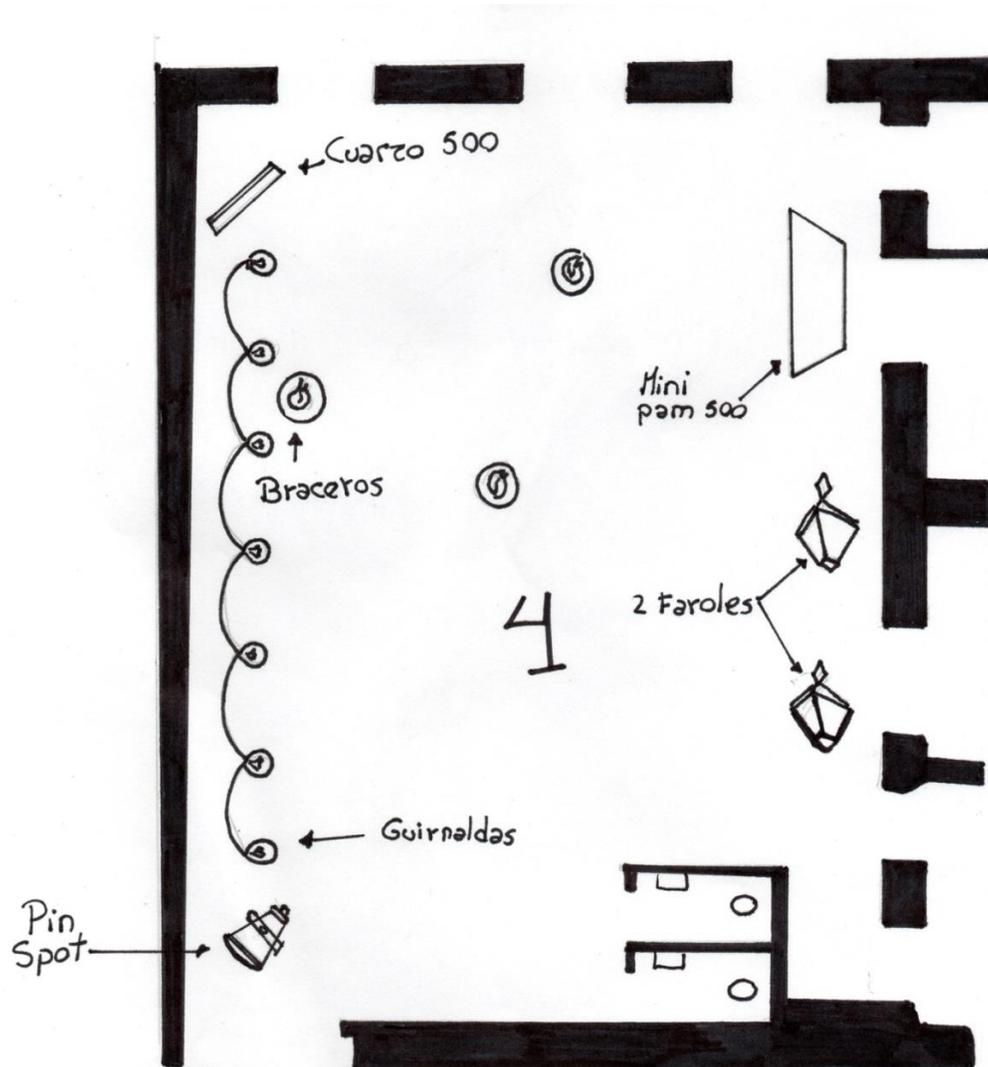
Escena 7: El Gaucho



ESPACIO NÚMERO 4

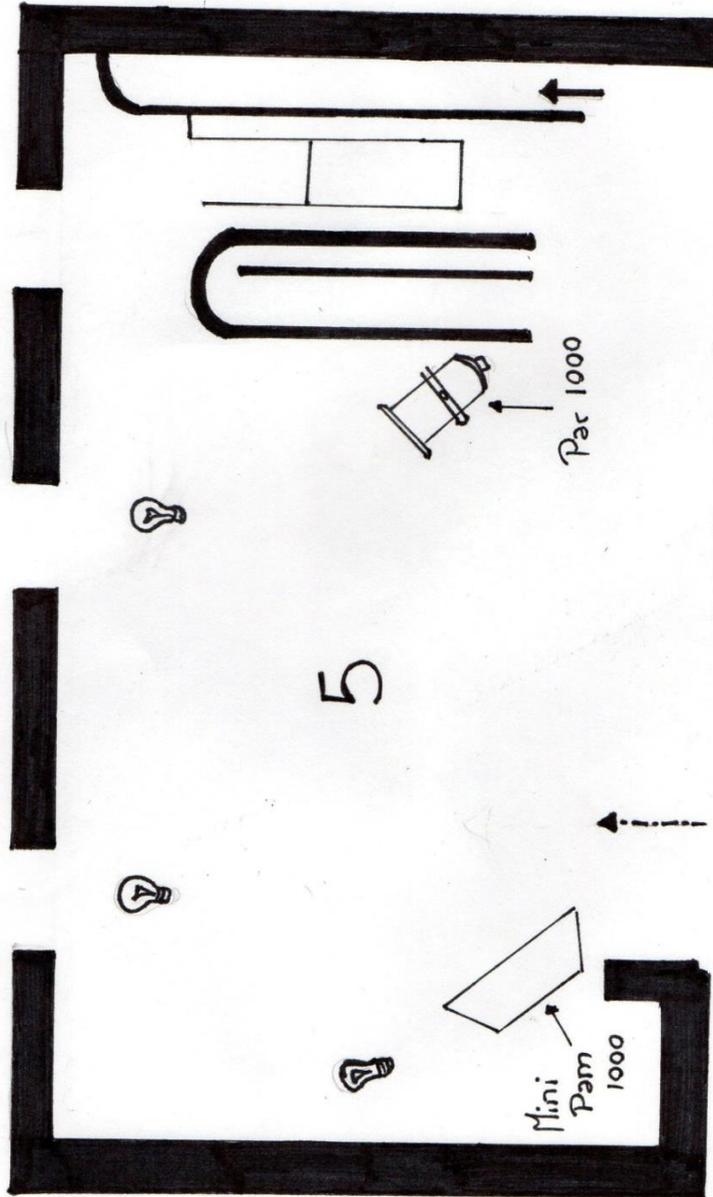
Escena 8: Doctor Conservador

Escena 10: El Bodegón

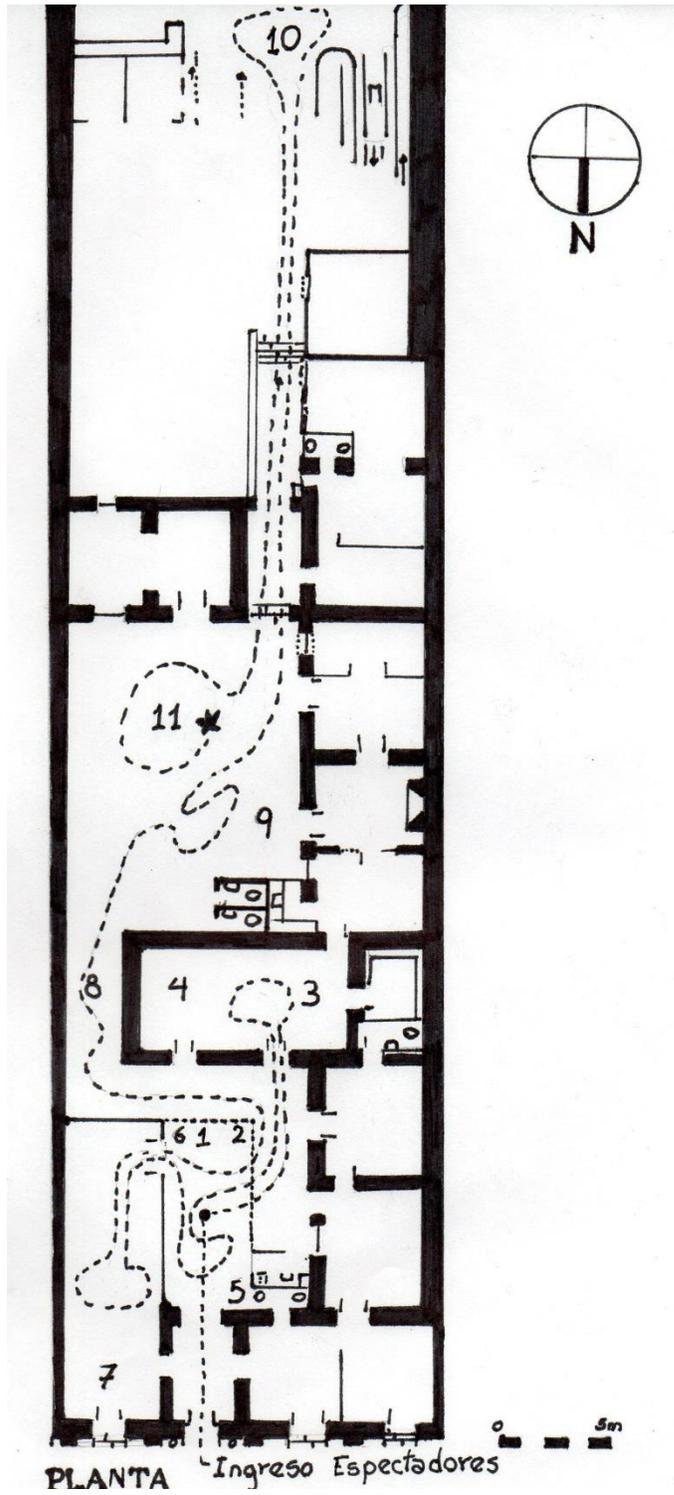


ESPACIO NÚMERO 5

Escena 9: El Armenovile



RECORRIDO DE LOS ESPECTADORES



MAQUILLAJE



Ilustración 14: En la "Emboscada" la característica del maquillaje está en el rostro cansado y sucio. El Teniente ZESNARRO tiene una herida en la frente y otra herida en el labio; mientras que el soldado tiene sangre que le sale de la sien y de la nariz (foto: Mariano Salazar).



Ilustración 15: Rodaje "la Emboscada"



Ilustración 16: Maquillaje para la escena "Mujeres espías" Aplicación de patillas (foto: Mariano Salazar)



Ilustración 17: El maquillaje con colores complementarios para resaltar los ojos de "la Rusa María"

VESTUARIO

EL PONCHO será usado por los músicos en la escena del "Gaicho"

El poncho rojo y negro no es solamente un abrigo para el salteño, sino más bien trae consigo una carga simbólica que el mismo salteño describe: *"Es nuestra imagen" " representa a nuestra tradición, a la bandera, al gaicho" "Es la representación de nuestra provincia" "los artesanos lo hacen" "Es el uniforme de los salteños, porque estés donde estés el poncho rojo y negro es reconocido" "Un legado que viene de culturas ancestrales a donde vayas todos reconocen el poncho salteño y nos identifica" "los colores adquirieron significado cuando murió Güemes" "Es el escudo salteño por eso aunque haga 30 grados de calor, el gaicho lo tiene puesto" "Es nuestro, forma parte de nuestra cultura porque lo porto Güemes y hasta ahora todos los mantienen vigente a través de los desfiles" "Representa la bandera, el rojo representa la sangre y el negro la muerte de Güemes" "El poncho es historia, lo relaciono con Güemes, la bandera está hecha de poncho" "Representa a Salta, al gaicho" "El poncho es como vestir la camiseta salteña" "Elemento de la vestimenta que nació con Güemes mas gaichesco que otra cosa"⁵.*

Frases obtenidas de las 30 encuestas realizadas.



Ilustración 18: Teniente Zesnarro uniforme hecho con información del sitio web (Heras)



Ilustración 19: Mariana (foto Juan Carlos Sarapura)



Ilustración 20: Rusa María y Pupila (Foto: Juan Carlos Sarapura)



Ilustración 21: Dr. Conservador



Ilustración 22: Bailarina de folclore (foto: Juan Carlos Sarapura)



Ilustración 23: Elenco (foto: Juan Carlos Sarapura)

CARACTERÍSTICAS DEL MONTAJE

Cada escena fue trabajada por separado, el trabajo de los objetos fue realizado teniendo en cuenta tres consignas:

1. Liviano y que se pueda cargar fácilmente.
2. Objetos desarmables teniendo en cuenta las futuras puestas en diversos espacios.
3. Material económico

“Juan Calchaqui” es de carta pesta, el “Mapa mesa” es de tela, El “Kamishibai” es de cartón que se pliega y ocupa menos espacio, El “Gauchito” y el “Kamishibai” están sostenidos por dos retablos de aluminio unidos por piezas de hierro que se desarman fácilmente. Utilizamos muchas telas para la división de espacios y para las proyecciones.

PRESUPUESTO

1- Argentores	
Items	\$
Derechos de Autor	240
Gastos Administrativos	160
Subtotal	400

2- Actores	
Items	\$
Honorarios Carolina Beltrán	400
Honorarios Gustavo García	400
Honorarios Rosalía Rodríguez Yonson	0
Honorarios Mariano Salazar	0
Subtotal	800

3- Equipo Técnico	
Items	\$
Honorarios Álvaro Sanmillán	0
Honorarios Federico Sarmiento	0
Honorarios Matías Martínez	0
Honorarios Gustavo Granados	0

Honorarios Mariano Salazar	0
Subtotal	0

4-Músicos	
Items	\$
Honorarios Gabriel Espinosal	600
Honorarios Matías Ubeira	600
Honorarios Martín del Zotto	600
Subtotal	1800

5-Materiales	
Items	\$
Stop Motion	453
Teatro de objetos	191
Dioramas	704
Kamishibai	648
Actuación	322
Corto	640
Titeres	325
Monologo	45
Musical	560
Happening	540
Subtotal	4428

6 – Publicidad	
Items	\$
Afiches	900
Programas	1700
Subtotal	2600

7 – Imprenta	
Items	\$
Fotocopias	100
3 corpus	
Subtotal	

8 – Gastos de Producción	
Items	\$
Alquiler de objetos	400
Gatering	250
Vinos	350
Movilidad	200

Playa de estacionamiento	200
Subtotal	1400

TOTAL	11428
--------------	--------------

GRAFICA



CONCLUSIÓN

Concluir para mí, significa paradójicamente el comienzo de mi rol como artista investigadora. En mi papel como directora aprendí la importancia de trabajar con cada actor individualmente con técnicas y tiempos distintos según sea el caso. Aprendí a estar alerta de las propuestas no dirigiendo sino modulando energéticamente el tono muscular del actor y siendo consciente de que el director no es el que sabe más, ni el que tiene todas las respuestas, sino el que sabe escuchar y resaltar la capacidad y confianza de cada uno de los integrantes del grupo.

Descubrí que hablar de teatro no es solamente hablar de lo artístico, hay algo en el proceso que nos afianza en los vínculos sociales. Y que al comenzar cualquier proceso de conocimiento uno siempre tiene que ahondar en los orígenes, y en la historia de dicho conocimiento.

El compromiso social es poder dirigir la mirada hacia lo que no se dice de cierta realidad, lo que se esconde, con una crítica más especializada, con la capacidad de poder fundar una cultura contra los medios masivos y contra lo global, privilegiando la identidad cultural.

El rol del artista investigador tiene que apuntar hacia el conocimiento, nuestro rol como artistas-críticos-filósofos es poder brindarle al público herramientas que producen pensamiento y establecer un espacio de goce transformador.

La capacidad de juego es fundamental para la creación poética, la metáfora y lo artístico devienen por si solo sin forzar ni maquinar elementos elaborados, sino más bien desde la espontaneidad y la sencillez nacen cosas inesperadas.

8. Bibliografía

Araoz, E. M. *El Diablito del Cabildo*. Salta, Argentina.

Aráoz, E. M. (1946). *El Diablito del Cabildo*. Salta, Argentina: Ediciones del Robledal.

Arruabarrena, M. M. (2012). *Gral. Martín Miguel de Güemes 1785/1821 La soledad de la misión y la fuerza de la gloria*. (3ª ed.). Salta, Argentina: Mundo Gráfico S. A.

Barba, E. (1990). *El arte secreto del actor*. Mexico: Bruno Bert Ed.

Bartís, R. (2014). Lo poético como acontecimiento político. *Cuadernos de Picadero, La Memoria puesta en escena Ciclo teatro con mesas debate*, cuadernos (27), 70.

Candau, J. (2001). *Memoria e Identidad* (1ª ed. ed.). (E. Rinesi, Trad.) Buenos Aires: Del Sol.

Cáseres, M. Á. (2015). *Los Calchaquis Base del gran proyecto nacional*. Salta, Argentina: MILOR talleres graficos.

- Castagnino, L. (s.f.). *Portal de historia Argentina y Rioplatense*. (E. L. CASTAGNINO, Ed.) Recuperado el 3 de agosto de 2015, de Portal de historia Argentina y Rioplatense: www.lagazeta.com.ar/juana_moro.htm
- Concolorcorvo. (1942). *El lazarrillo de ciegos caminantes, desde Buenos Aires hasta Lima 1773*. Buenos Aires: Ediciones Argentinas SOLAR.
- Cornejo, A. (s.f.). www.biblioatiliocornejo.gov.ar/larusa.htm. Recuperado el 16 de setiembre de 2015, de www.biblioatiliocornejo.gov.ar/larusa.htm.
- Davalos, J. C. Salta.
- Demare, L. (Escritor), & Demare, L. (Dirección). (1940). *ZAFRA* [Película]. Argentina.
- Drucaroff, E. (2014). *La patria de las mujeres, Una historia de espías en la Salta de Güemes* (2ª ed. 1ª reimp. ed.). Buenos Aires, Argentina: Marea.
- Dubatti, J. (2010). Filosofía del teatro: fundamentos y colorarios. (J. Villegas, Ed.) *Gestos 25 años de Teoría y Práctica de Teatro Hispánico* (50), 207.
- Dubatti, J. (2014). Segunda recapitulación y mas coordenadas. Poésis teatral, cuerpos poéticos: mas fundamentos y corolarios. 20-54. Buenos Aires, Argentina: Atuel, Col. Textos Básicos.
- Fadel, J. (s.f.). *Guardia bajo las estrellas de La Senda Gloriosa de la Patria*. Recuperado el 20 de marzo de 2015, de Guardia bajo las estrellas de La Senda Gloriosa de la Patria: www.portaldesalta.gov.ar/sendasit18.htm
- Ferla, J. L. (2008). *Historia critica del video argentino*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini.
- Frías, B. (1971). *Historia del General Martín Güemes y de la provincia de Salta, osea de la ndependencia Argentina*. Buenos Aires: Depalma.
- Galeano, E. (2013). *Las venas abiertas de América Latina* (1ª ed. ed., Vol. 1). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores .
- Goleman, D. (1999). *La Inteligencia Emocional*. (J. Vergara, Ed., & E. Mateo, Trad.) Buenos Aires, Argentina: GRUPO ZETA.
- Heras, M. L. (s.f.). *Colección de Miniaturas*. Obtenido de Colección de Miniaturas: <http://colecciondeminiaturas.blogspot.com.ar/>
- Ibañez, R. E. (1994). *Universidad de Salta, 20 años de infraestructura edilicia 1972-1992* . Salta: Dr, de publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional de Salta.
- Lagos, M. (2000). *Problemática del aborigen chaqueño. El discurso de la "integración" 1870-1920*. Recuperado el agosto de 2015, de Problemática del aborigen chaqueño. El discurso de la "integración" 1870-1920: www.travesia-unt.org.ar

- Leguizamón, E. C. (2015). http://es.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Leguizam%C3%B3n. Obtenido de http://es.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Leguizam%C3%B3n.
- Lopez. (1993). *la vida*. garnica.
- Ferrando, J. (Productor), & Mare, L. D. (Dirección). (1942). *Guerra Gaucha* [Película]. Argentina.
- Noé, A. (22 de octubre de 2008). *La Rusa María introduce la modernidad en Salta*. (R. C. Diaz, Ed.) Recuperado el 15 de setiembre de 2015, de La Rusa María introduce la modernidad en Salta: www.salta21.com/Alberto-Noe-la-Rusa-Maria.html
- Oliva, C. (2010). El estado del teatro. *Cronicas de un encuentro*. Las Palmas 2009. *GESTOS 25 años de teoría y práctica del teatro* (25), 209.
- Pitt, C. A. (2013). *ENSAYOS Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba, Argentina: Alción Editora y Ediciones Documenta/Escénicas .
- Salazar, M. (Mayo de 2015). Poema a Juan Calchaqui. Salta, Argentina: Inédito.
- Soffici, M. (Dirección). (1939). *Prisioneros de la tierra* [Película].
- Solá, J. J. (Compositor). *Carpas de Salta*. Salta, Argentina.
- Soriano, O. (2010). *Revelde, Soñadores y fugitivos*. Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- Trombetta, A. (6 de agosto de 2012). "la Loreto": *Amazona del General Martín Miguel de Güemes* . Recuperado el 13 de mayo de 2015, de "la Loreto": Amazona de General Martín Miguel de Güemes: www.periodicoeloste.com.ar/2012/08/la-loreto-amazona-del-general-martin-miguel-de-guemes/
- Ulises de la Orden, J. d. (Productor), Ulises de la Orden, P. e. (Escritor), & Orden, U. d. (Dirección). (2004). *Río Arriba* [Película]. Argentina.
- Villagrán, M. R. (2015). *Militarización y Matrimonio en Salta durante la guerra de la independencia* (Vol. 1ª ed). Salta, Argentina: Mundo Gráfico Salta Editorial.
- Yarade, H. R. (1979). *Los que no alcanzan*. Salta, , Argentina: Plutón.